DAS FRÜHWERK FRANZ SCHREKERS BIS ZUM "FERNEN KLANG"

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Christiane Theobald
aus Koblenz

1985

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549619_0055

DAS FRÜHWERK FRANZ SCHREKERS BIS ZUM "FERNEN KLANG"

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Christiane Theobald

aus Koblenz

Vervielfältigt mit Genehmigung des Fachbereichs
Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin

Fachbereichssprecher : Professor Dr. Josef Kuckertz
Referent : Professor Dr. Rudolf Stephan
Korreferent : Professor Dr. Klaus Kropfinger

Tag der mündlichen Prüfung 25. 10. 1985

Meinen aufrichtigen Dank möchte ich Herrn Professor Dr. Rudolf Stephan, meinem verehrten Doktorvater, aussprechen, der die Anregung zu dieser Arbeit gab.

Mein Dank gilt auch Frau Haidy Schreker-Bures sowie Christopher Hailey, Dr. Gösta Neuwirth und Lewis Wickes für die kollegialen Gespräche.

Ebenso möchte ich meinem ehemaligen Lehrer, Professor Dr. Ulrich Siegele, für das fortwährende Interesse an der Arbeit danken.

Besonderer Dank gilt Dr. Klaus Ebbeke, der es auf sich nahm, die Arbeit gegenzulesen.

Den Bibliotheken in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde, Österreichische Nationalbibliothek, Stadt- und Landesbibliothek), der British Library in London sowie der Library of Congress in Washington und ihren Vorstehern sei für das Überlassen des Materials gedankt.

Meinen Eltern in Liebe und Dankbarkeit.

Das Frühwerk
Franz Schrekers

I
Einleitung 7

1. Biographischer Abriß 12
Zeit der Ausbildung: Violinschule - Komposition
Kompositionsschule - Preise
2. "Flammen" Op. 10 21
Quellenlage; Partitur - Klavierauszug -
Textbuch - Aufführung - Datierung
3. Ausblick
Die Jahre nach "Flammen" 27

II
Analytische Betrachtungen 32

1. Lieder
"Die Rosen und der Flieder" 32
"Des Meeres und der Liebe Wellen" 38
"Lied der Fiorina" 44
"Ich hab in Sorgen" 53
"Ein Rosenblatt" 58
"Ach, noch so jung" 64

2. "Flammen" 69
Handlung der Oper 69
Szenenplan 73
Analytischer Teil 76

Divergenzen Partitur - Klavierauszug 116
Zusammenfassung 121
"Flammen", eine vermittelnde Liederoper zwischen
dem eigentlichen Frühwerk und den späteren Opern.

Anmerkungen 125
Einleitung - Biographischer Abriß -
Flammen - Ausblick

Biographische Anmerkungen 144
Einleitung - alphabetisches Personenverzeichnis
Dokumentenverzeichnis 180
Quellennachweis 217
Bibliographie 219

III
Verzeichnis der Werke bis 1909 227
Anmerkungen zum Werkverzeichnis
Werkverzeichnis
Verzeichnis der Widmungsträger 329
Verzeichnis der vertonten Dichter 331

Einleitung

Franz Schreker galt um 1910, zu der Zeit, in der er bekannt wurde, als ein Vertreter der musikalischen Moderne. Theodor W. Adorno rechnete Schreker sogar zur Avantgarde; "Schrekers Musik verleugnet Ursprung und Konsequenz, am liebsten eigentlich kompositorische Bestimmtheit. Das verleiht seiner Musik trotz ihres gemäßigten Materials nach einer Richtung in einen radikalen Zug."[1]

Als Repräsentant der Neuen Musik wird Schreker heute nicht mehr verstanden, vielmehr gilt er als einer der Komponisten, die durch die musikgeschichtliche Entwicklung, speziell die der Wiener Schule, an die Peripherie verwiesen wurden.

Den Komponisten Schreker ins rechte Licht zu rücken, anhand seiner Werke den adäquaten Ort in der Musikgeschichte zu bestimmen, ist das Ziel der Schrekerforschung, die aber noch am Anfang steht.[2]

Schreker konnte erst 1908/1910, also im Alter von dreißig Jahren, mit der Tanzpantomime "Der Geburtstag der Infantin" und mit der Oper "Der ferne Klang" einen nachhaltigeren Eindruck in der musikalischen Öffentlichkeit hinterlassen, die in ihm einen "Neutöner" und "Sezessionisten" sah.[3]

Aber bereits vor 1908 entstand eine Fülle von Kompositionen, die in der mit Schreker befaßten Literatur nur am Rande erwähnt werden.[4] Das mag zum Teil daran liegen, daß die Nachrichten über die Biographie des jungen Schreker spärlich und sehr lückenhaft sind. Sprechen die Kompositionen des jungen Komponisten auch eine andere musikalische Sprache als die des späteren "Neutöners", so ist deren Kenntnis sowohl für die Beurteilung Schrekers als auch für das Verständnis der späteren Hauptwerke unerläßlich.

Das musikalische Wien der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts war vom Antagonismus zweier musikalischer Traditionslinien geprägt. Während sich die arrivierten Musiker dem Werk Johannes Brahms verpflichtet fühlten, war für eine junge Generation das Schaffen und die Musikanschauung Richard Wagners der entscheidende Impuls.

Als Schüler des Brahmsianers Robert Fuchs (s. hinten) war Schreker in seiner Konservatoriumszeit mit der Brahmstradition vertraut gemacht worden. Doch zeigen bereits seine frühen Lieder, deren erstes sogar noch vor dem Kompositionsunterricht bei Fuchs entstanden ist (s. hinten Werkverz.), die Auseinandersetzung mit der anderen Tradition, insbesondere mit Hugo Wolf und Richard Strauß. Gerade Richard Strauß scheint der entscheidende Einfluß auf das Schaffen des jungen Schreker, das hauptsächlich Lieder umfaßt, gewesen zu sein. Während eine Violinsonate (s. S. 259)[5] ganz dezidiert in der Tradition Brahms'scher Kammermusik steht, zeigen die Lieder einen anderen Anknüpfungspunkt. Schon die Wahl der Vorlagen von Dichtern wie Paul Heyse, Nikolaus Lenau, Jens Peter Jakobsen u.a., weist darauf hin, aber auch ähnliche Tendenzen der Formbildung und der Harmonik.[6] Gerade eine Vorliebe für "triviale" Akkordfolgen[7] könnte als Indiz für einen Strauß'schen Einfluß gesehen werden. Ist es doch ein Spezifikum der Strauß'schen Harmonik, gerade auch die der Lieder und sinfonischen Dichtungen, harmonische Elemente verschiedenen "Stilniveaus" zu kombinieren. Das, was als stilistische Uneinheitlichkeit verstanden werden könnte, mag aber auch in einer anderen Bedeutungsfassung des musikalischen Materials eine Erklärung finden und bedarf so nicht unbedingt einer "inhaltlichen" Erklärung. Wenn man sich den Einfluß vergegenwärtigt, den das Strauß'sche Oeuvre auch auf Gustav Mahler gezeitigt hat, wo würde dies auf mehr als nur ein versprengtes Einzelmotiv deuten; vielmehr ließe dies an einen Traditionsstrang denken, der gewissermaßen ein Drittes zum Gegeneinander Brahms - Wagner bildet, die beide ja durch eine "semantische" Homogenität ausgezeichnet sind.

Die Oper "Flammen", das Werk, das gleichsam am Endpunkt des Frühwerks steht, zeigt noch einen weiteren Einfluß, der schwerlich mit der Alternative Brahms - Neudeutsch zu fassen ist: der italienische Verismus.

Eine für Schrekers musikalische Entwicklung in besonderer Weise bedeutsame Persönlichkeit war Robert Fuchs, einer der herausragenden Lehrer des Wiener Konservatoriums, bei dem er von 1897 bis 1900 Komposition studierte. Nicht nur die Violinsonate aus dem Jahre 1989 zeigt dies, auch andere Kompositionen Schrekers aus jener Zeit weisen signifikante Parallelen zu Fuchs Musikdenken auf (s. hinten). Nach Beendigung der Ausbildung kann jedoch von einer weiteren musikalischen Beeinflussung nicht mehr gesprochen werden, doch verband den Lehrer mit dem ehemaligen Schüler ein bemerkenswert freundschaftliches Verhältnis.[8] In späterer Zeit scheint es beinahe, als hätten sich die Vorzeichen dieser Beziehung umgekehrt (s. hinten).

Der in Wien bekannt und beliebte Robert Fuchs zählte nicht zu der großen Reihe der Theorielehrer, die sich auch wesentlich als Theoretiker fühlten und selbst Bücher verfaßten. Dadurch sind Fuchs' Lehrmethodik und Lehrinhalte nurmehr schwer greifbar. Sein Wirken als Lehrer blieb so gut wie "anonym".[9]

Während seiner Ausbildung am Konservatorium bei Robert Fuchs erwarb Schreker, wie in seinem Frühwerk allenthalben sichtbar wird, ein ausgeprägtes Formgefühl und entwickeltes Proportionsdenken. Gerade in den Liedkompositionen, die vorhandene formale Anhaltspunkte nützen, zeigt bereits der junge Schreker eine durchaus eigene Formvorstellung.

Dies wird vor allem greifbar in der einzigen Komposition größeren Umfangs, jenem bereits erwähnten dramatischen Erstlingswerk "Flammen", dessen Komposition Schreker wohl 1901 begonnen hat (s. hinten).

Um zu einer (seiner Vorstellung nach) zwingenden "musikalischen Architektur" zu gelangen, änderte er die Szenenabfolge des Librettos. Doch nicht nur bei der Gestaltung der Großform beschritt Schreker eigene Wege, sondern auch bei der Ausarbeitung der Einzelheiten. Mögen auch einige musikalische Sachverhalte eine Auseinandersetzung mit den Musikdramen Richard Wagners bezeugen - hier wäre wohl insbesondere "Tristan und Isolde" zu nennen -, so stehen Instrumentation und Motivbehandlung jedoch in einer anderen Tradition (s. hinten). Auch die Gattung, die man "Liederoper"[11] zu nennen geneigt ist, zeigt Schrekers Vorliebe für die Verbindung unterschiedlicher Entwicklungslinien.

Als Endpunkt des Liedschaffens vermittelt die Oper "Flammen" zwischen den Kompositionen der Konservatoriumszeit und den nach 1902 entstandenen Werken.

Die Auseinandersetzung mit dem Frühwerk kann nicht der Ort für eine Standortkorrektur sein. Es ist jedoch unstrittig, daß es der Sammlung, Sichtung und Untersuchung bedarf, um Schrekers Entwicklung und das Idiom seiner Hauptwerke, deren musikgeschichtliche Bedeutung nicht mehr strittig ist, angemessen beurteilen zu können.

Im Zentrum der Untersuchung steht daher hier die Oper "Flammen", die in ihrer Doppelfunktion die Tendenzen der vorausgegangenen kompositorischen Arbeit nochmals zusammenfaßt und zugleich Ausblicke auf den Komponisten des "Fernen Klang" eröffnet. Ein biographischer Abriß und einige Anmerkungen zu den frühen Liedern sollen das Bild verdeutlichen helfen.

Um die Untersuchung selbst zu entlasten, wurden die biographischen Bemerkungen zur Person, die heute als nicht mehr bekannt vorausgesetzt werden müssen, in einem gesonderten Teil der Arbeit zusammengefaßt. Ein zweiter Hauptteil ist ein Werkverzeichnis der Schrekerschen Kompositionen bis 1908.

Biographischer Abriß

Zeit der Ausbildung[1]

Das erste durch Dokumente gesicherte Datum in Schrekers musikalischem Werdegang ist das Schuljahr 1892/93.

Die Schulscheine des Konservatoriums weisen unter der Nummer 20 Franz Schreker als Schüler im Hauptfach Violine, den zweiten Jahrgang der Vorbildungsschule besuchend - den ersten hat er wohl übersprungen -, aus.[2]

Es ist anzunehmen, daß Franz Schreker durch eine Aufnahmeprüfung, wie sie in den Statuten vorgesehen ist, die Befähigung für den zweiten Jahrgang der Vorbildungsklasse zugesprochen bekam, d.h. er war den Leistungsanforderungen dieser Klasse gewachsen.[3]

Den Unterricht im Hauptfach Violine dieses Jahrgangs und dieses Schuljahres besorgte Sigismund Bachrich (s. hinten). In den "Mitteilungen an die Eltern" ist der Fortschritt von Schrekers Hauptfach mit "zwei", gleichbedeutend mit befriedigend, zensiert.[4]

In den Nebenfächern belegte Schreker Klavier (hier war er im ersten Jahrgang), dessen "Fortschritt" von seinem Lehrer Ernst Ludwig mit "ausgezeichnet" bewertet wurde, des weiteren studierte er allgemeine Musiklehre bei Adolf Prosniz, auch hier mit ausgezeichnetem "Fortschritt".

Übungen, die nicht zensiert wurden, absolvierte er in diesem Schuljahr in Chorschule und Chorübung, Veranstaltungen, die von Johann Faistenberger abgehalten wurden.[5]

Der Fleiß und das Benehmen Schrekers wurden fast immer mit "ausgezeichnet" bewertet, bis auf das Schuljahr 1895/96.[6]

Die Jahresberichte des Konservatoriums nennen für das Schuljahr 1892/93 Robert Fuchs als ordentlichen Professor für Harmonielehre und Kontrapunkt, Hermann Grädener als ordentlichen Professor für Harmonielehre.[7]

Die Jahresberichte verzeichnen auch die Schüler, welche nach den Ergebnissen der Klassenschlußprüfung Zensuren "ersten Grades" erhielten. Ein solches Ergebnis wurde um Schuljahr 1892/93 Franz Schreker, aus der Klavierklasse des Ernst Ludwig, bescheinigt. Schreker war einer von 15 Zöglingen des ersten Jahrganges der Vorbildungsschuld im Nebenfach Klavier. Ebenso trat Schreker als ein mustergültiger Schüler in der allgemeinen Musiklehre hervor.

Im Schuljahr 1893/94 - das Schuljahr begann immer am 20. September - befand sich Franz Schreker im dritten Jahrgang der Vorbildungsschule für das Fach Violine. In diesem Jahr gab es zunächst einen Leistungseinbruch des Schülers Schreker, der im Laufe des Schuljahres aber wieder ausgeglichen werden konnte. Das Hauptfach Violine wurde wiederum von Sigismund Bachrich unterrichtet, der den "Fortschritt" des Schülers im Dezember mit "nicht genügend" und den Fleiß mit "befriedigend" bewertete. Die im März erteilten Zensuren weisen dann aber eine Verbesserung des "Fortschritts" auf, und im Juni, am Ende des Schuljahres, waren Schrekers "Fortschritt" und sein "Fleiß" bereits wieder "lobenswert". In diesem Jahr nahm Schreker auch an der Orchesterübung teil. Im obligaten Nebenfach Klavier, in dem er sich im zweiten Jahrgang befand, erhielt er den Unterricht von Ernst Ludwig. Schrekers "Fortschritt" war im Nebenfach im Dezember und März "lobenswert" und im Juni, wie auch der Fleiß, gar "ausgezeichnet". Auch in diesem Schuljahr wurde Schreker ein musterhaftes Benehmen bescheinigt.

Im Schuljahr 1894/95 trat Schreker aus der Vorbildungsschule in die Ausbildungsschule, Hauptfach Violine, über. Er war nun Schüler des ersten Jahrgangs der Ausbildungsschule, in der er den

Violinunterricht von Arnold Rosé erhielt, der Schrekers "Fleiß und Fortschritt" durchgängig für "befriedigend" hielt.

In der Harmonielehre traf der Violinschüler Franz Schreker zum ersten Mal auf Robert Fuchs, der in diesem Jahr die Harmonieklasse unterrichtete und die Leistungen Schrekers für "ausgezeichnet" hielt.[8]

In diese Zeit fällt Schrekers früheste uns erhaltene Komposition, die er noch als Violinstudent anfertigte. Es handelt sich um die Vertonung zweier Strophen des Gedichtes "Die Rosen und die Nelken" von Otto Gruppe. Er widmete dieses Lied, das den Titel "Die Rosen und der Flieder" erhielt, seiner Kommilitonin Rosa Wurda.[9] (s. unten, Analyse, Dokumentenverzeichnis)

Der genaue Zeitpunkt, an welchem Schreker die Komposition dieser Verse in Angriff genommen hat, ist nicht bekannt, da aber das Manuskript des Liedes ein Fertigstellungsdatum trägt (30. Oktober 1894) und nicht anzunehmen ist, daß die Komposition längere Zeit in Anspruch genommen hat, ist anzunehmen, daß es aus Anlaß des zwanzigsten Geburtstages der Widmungsträgerin (05.10.1874) komponiert wurde.

Der Lehrstoff, den Robert Fuchs in diesem Schuljahr unterrichtete, sah Intervalle und deren Umkehrungen vor sowie Akkordlehre, Modulation, Harmonisierung gegebener Melodien, Erfindungen im reinen vierstimmigen Satz (Choral); weiterhin wurde die Ausbildung der Melodie und freie Figuration gelehrt. Robert Fuchs übte auch mit den Schülern das Notieren in alten Schlüsseln und nach dem Gehör. Als Lehrbuch benutzte die Klasse das "Handbuch der Harmonielehre" von Moritz Brosig und zur Vorbereitung "Grundrisse der allgemeinen Musiklehre" von Adolf Prosniz.[10]

Die obligaten Nebenfächer wie Orchesterübung und Chorschule besuchte Schreker bei Johann Faistenberger.

Ein weiteres sehr frühes Werk Schrekers ist uns in der Liedkomposition "Des Meeres und der Liebe Wellen" erhalten, das einen Monat nach dem Lied "Die Rosen und der Flieder" (WoO Nr. 1) (s. unten) am 19. November 1894 abgeschlossen war. "Des Meeres und der Liebe Wellen" (WoO Nr. 2), das in "Hochachtung Frau Ottilie von Polli" gewidmet war, steht in engem Zusammenhang mit dem ersten Lied.[11] (s. unten, Analyse, Dokumentenverzeichnis)

Schrekers Fortschritt im Hauptfach Violine - er war nun im zweiten Jahrgang der Ausbildungsschule - bewertete sein Lehrer Arnold Rosé im Schuljahr 1895/96 mit "lobenswert". An obligaten Übungen belegte Schreker in diesem Jahr Kammermusik und Orchesterübung, die von Direktor Johann Nepomuk Fuchs geleitet wurden.[12]

In den obligaten Nebenflächern hörte er Geschichte der Musik bei Adolf Prosniz, der den "Fortschritt" des Schülers in diesem Fach mit "lobenswert" beurteilte. Des weiteren wählte Schreker als freies Nebenfach den Kontrapunkt: er befand sich in dieser Disziplin im ersten Jahrgang und sein Lehrer Hermann Grädener bestätigte am Ende des Schuljahres "ausgezeichnete" Leistungen des Schülers.

Dieses Schuljahr wird durch ein besonderes Ereignis , wie in der Matrikel Schrekers zu lesen ist, wichtig. Schreker erhält einen strengen Verweis, der wegen "Arrangements eines öffentlichen Konzertes", der laut Schulausschuß am 13. Mai 1896 ausgesprochen wurde.

Schreker hatte nämlich bereits 1895 in Döbling einen Musikverein gegründet. Für das von ihm selbst geleitete Orchester komponierte oder arrangierte er, je nach der gerade möglichen Instrumentalbesetzung.[13]

Es war sogar zu einer öffentlichen Aufführung gekommen, bei der der bekannte Sänger Eduard Gärtner und weitere Schüler des Konservatoriums, nämlich Dengler, Kohn, Riesenfeld, Schmidt und

Zendler mitgewirkt hatten. Da die Statuten des Konservatoriums für derartige Verstöße Relegation vorsahen, ist Schreker mit dem Verweis, auch wenn er streng war, milde behandelt worden.[14]

Im dritten (und damit letzten) Ausbildungsjahr, in dem Schreker den Unterricht von Arnold Rosé erteilt bekam, waren seine Leistungen im Hauptfach Violine nur "befriedigend", im Nebenfach Kontrapunkt II dagegen "ausgezeichnet".

Da sich Franz Schreker um die Reifeprüfung nicht beworben hat, bekam er lediglich ein Abgangszeugnis für den Studiengang Violine, das auf den 15. Juli 1897 ausgestellt ist. Die Abschlußnote für das Hauptfach Violine in der Klasse von Rosé war "lobenswert", seine Leistung also recht günstig beurteilt worden. Die Leistungen im zweiten Hauptfach Kontrapunkt II bei Hermann Grädener wurden mit "ausgezeichnet" bewertet. Ebenfalls "ausgezeichnete" Leistungen wurden ihm im Abgangszeugnis in den Fächern Klavier, Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre sowie Kammermusik und Orchesterübung bescheinigt. Auch in dem Fach "Geschichte der Musik" erbrachte der Schüler "lobenswerte" Leistungen.[15]

Daß Schreker sich kein Abgangszeugnis ausstellen ließ, legt den Schluß nahe, daß er daran dachte, seine musikalische Ausbildung mit dem Kompositionsstudium fortzusetzen. Das Schuljahr 1897/98 sieht ihn damals als Schüler der Kompositionsklasse bei Robert Fuchs (s. unten).[16]

Eine Komposition aus der Zeit zwischen dem Abschluß des Violinstudiums und dem beginnenden Kompositionsstudium Schrekers hat sich in dem "Lied der Fiorina" (WoO Nr. 4) erhalten. Es trägt das Datum des 12. August 1896 und stammt somit unmittelbar aus der Zeit vor Semesterbeginn des Kompositionsstudiums. Es ist "Frl. Anna Casani zur freundlichen Erinnerung" gewidmet (s. unten, Analyse, Dokumentenverzeichnis).[17]

Das "Lied der Fiorina" ist offensichtlich aus einem größeren Zusammenhang genommen. Auf dem Autograph ist die Notiz zu lesen: Aus (Lucrezia d'Este). Der Zusammenhang ist leider wegen der Beschädigung des Blattes nicht mehr ersichtlich.[18]

In seiner Formanlage unterscheidet sich diese Komposition von den beiden vorangegangenen Liedvertonungen recht erheblich.

Nach den Zeugnissen zu urteilen, schien Schreker sich in der Kompositionsschule seiner Begabung nach am richtigen Ort befunden zu haben, die Benotungen waren durchweg "ausgezeichnet". Das obligate Nebenfach Klavier wurde von Ernst Ludwig unterrichtet.

Durch die Vermittlung von Robert Fuchs erhielt Schreker im Schuljahr 1896/97 erstmalig 200 fl. durch das Graf-Amadei-Stipendium, das er auch in den folgenden Jahren erhielt.[19] (s. unten, Dokumentenverzeichnis). So sicherte das Graf-Amadei-Stipendium dem jungen Schreker die materielle Basis für sein Kompositionsstudium.[20]

Auch im zweiten Ausbildungsjahr in der Kompositionsschule 1898/99 beurteilte Robert Fuchs den Fortgang seines Schülers Franz Schreker mit "ausgezeichnet". Die Nebenflächer Geschichte der Musik, Klavier und Instrumentenkunde blieben unverändert.

Wohl um das Jahr 1898 komponierte Schreker fünf Lieder nach Gedichten aus Mia Holms Zyklus "Mutterlieder", der 1897 im Druck erschienen war.[21] Das erste der fünf Lieder "Oh Glocken, böse Glocken" erschien als erstes der "Zwei Lieder" Op. 5 im Druck; die weiteren vier Lieder "Kennt Ihr den Sturm", "Heut Nacht als ich so bang", "Ich hab in Sorgen" und "Durch die Fenster zittert sacht" blieben ungedruckt (s. unten Werkverzeichnis, Analyse).[22]

Zwei zeitgeschichtliche Ereignisse übten im Jahre 1898 eine unmittelbare Wirkung auf das Wiener Konservatorium aus. Schon in der Direktoriumssitzung am 29. Mai 1897 war der Beschluß gefaßt worden, aus Anlaß des im nächsten Jahr zu feiernden Regierungsjubiläums des Kaisers ein Festkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde und eines des Konservatoriums zu veranstalten.

Der Tod der Kaiserin Elisabeth am 10. September 1898 ließ diesen Plan jedoch hinfällig werden und so mußte sich die Gesellschaft der Musikfreunde zum Gedenktage des Regierungsantritts des Kaisers Franz-Josef I am 16. September 1898 auf eine würdige Schulfeier beschränken. Man beschloß am Tage der Schuleröffnung, eine Trauerfeier für die Kaiserin zu veranstalten. Dieser folgte am 20. Oktober 1898 eine Aufführung des Mozart'schen Requiems unter der Leitung von Richard von Perger, dem Leiter der Gesellschaftskonzerte.[23]

Wie bereits erwähnt war Schreker in seinem letzten Ausbildungsjahr ein Betrag von 400 fl. aus dem Graf-Amadei-Stipendium zugesprochen worden (s. oben). Diese erstmalige ungewöhnliche Betragserhöhung wird mit dem Antrag auf Erlaß des Schulgeldes, der sich unter der Aktennummer 168 unter den Dokumenten (s. unten, Dokumentenverzeichnis) findet, zusammenhängen. Aus der Akte geht auch hervor, daß Schreker schon im Schuljahr zuvor die Hälfte des Schulgeldes erlassen worden war. Neben den Zensuren des letzten Schuljahres war dem Antrag auch ein Gutachten des Hauptfachlehrers beizufügen.[24]

War Schreker in den vorherigen Konservatoriumsjahren nie als Teilnehmer an öffentlichen Vortragsabenden erwähnt worden, so nennen die Schulberichte für Schrekers letztes Ausbildungsjahr 1899/1900 gleich mehrere Auftritte in der Öffentlichkeit.

In dem zweiten Konzert des Konservatoriums der Musikfreunde, das am 29. März 1900 unter Mitwirkung des Schülerorchesters und un-

ter der Leitung des Direktors Richard von Perger stattfand, gelangte unter anderem eine Komposition Schrekers zur Aufführung: "Andante für Orchester unter Leitung des Komponisten, der Abiturient der Kompositionsschule ist."[25] Dieses Andante Schrekers ist das einzige Werk eines Schülers, welches bei diesem Konzert zur Aufführung kam (s. Werkverzeichnis).

Ein weiteres Mal trat er an die Öffentlichkeit, als am 10. Juli 1900 unter der Mitwirkung des Schulorchesters und der Leitung Richard von Perger die Abschlußarbeiten der Abiturienten vorgestellt wurden. Schreker führte bei dieser Gelegenheit seine Abschlußarbeit, den 116. Psalm für dreistimmigen Frauenchor, Orchester und Orgel (Op. 6) auf.[26]

Am 15. Juli 1900 schließlich bekam Franz Schreker das Zeugnis der künstlerischen Reife einstimmig zuerkannt. Seine Abschlußzensur in Komposition bei Robert Fuchs war "vorzüglich". Zudem wurde er mit der Gesellschaftsmedaille ausgezeichnet "für am Konservatorium ausgezeichnet vollendete Studien, die als höchste Anerkennung des Institutes Schülern nach vorzüglicher Haltung und Verwendung nach vollständiger Beendigung ihrer Studien" vergeben wurde.[27]

Aus den Jahresberichten des Konservatoriums geht hervor, daß Schreker im Jahre 1900 für eine weitere Leistung ausgezeichnet wurde. Ihm wurde in diesem Jahr der zweite Platz der "Zusnerschen Liederpreisstiftung" zuerkannt.[28]

Die Vincenz Zusnersche Stiftung des Konservatoriums bestand jährlich in zwei Liederpreisen von 20 und 10 Dukaten. In den Jahren 1897 bis 1899 war keines der eingereichten Lieder von der Jury für würdig erachtet worden, den Zusnerschen Liederpreis zuerkannt zu bekommen.

Erst am Ende des Schuljahres 1899/1900 wurde nach langer Pause wieder ein Zusnerscher Liederpreis verliehen. Einen ersten Preis

hatte auch in diesem Jahr keines der eingereichten Lieder erlangen können, doch den zweiten Preis bekam der Abiturient Franz Schreker für sein Lied "Ein Rosenblatt" (WoO Nr. 13) zuerkannt (s. unten, Analyse, Dokumentenverzeichnis).

Direktor Richard von Perger, der Kompositionslehrer Robert Fuchs und G. Gänsbacher waren die Preisrichter.[29]

Im letzten Jahr seiner Kompositionsausbildung (1899) komponierte Schreker drei Lieder nach Gedichten von Vincenz Zusner (WoO Nr. 16) mit den Titeln: "Ein Rosenblatt", welches den Vincenz-Zusner-Preis erhielt, "Noch dasselbe Keimen" und "Vernichtet ist mein Lebensglück".

Das Lied "Ein Rosenblatt" fand durch die Preisverleihung die offizielle Anerkennung des Konservatoriums.[30]

Franz Schreker schloß sein Kompositionsstudium mit dem "116. Psalm" Op. 6 für dreistimmigen Frauenchor und Orchester im Jahre 1900 ab. Vor dieser Prüfungsarbeit war der größte Teil der Lieder entstanden, wie auch einige Werke für Chor. Die früheste erhaltene Komposition für Orchester fällt ebenfalls in die Ausbildungszeit, "Der Holdestein", ein Chorwerk mit Sopran und Baßsolo und Orchester oder Klavier (WoO Nr. 12). Sämtliche Klavierwerke, die Sonate in F-Dur für Violine und Klavier und die Symphonie in a-Moll Op. 1 komponierte Schreker in seiner Schülerzeit.

Bis auf einige wenige Einzelstücke blieb der größte Teil der Lied- und Chorkompositionen der Ausbildungszeit (bis 1900) ungedruckt. So erging es auch Schrekers erster Oper, dem Einakter "Flammen" Op. 10.

Flammen Op. 10

Franz Schreker hat in erster Linie als Opernkomponist Beachtung gefunden, die ihm zunächst 1910 für den "Fernen Klang" entgegengebracht wurde. Die Entstehungszeit dieser Oper - von 1903 bis 1910 - ist mit der des musikdramatischen Erstlingswerkes "Flammen" Op. 10 eng verknüpft.

"Flammen" Op. 10, eine einaktige Oper nach dem Libretto von Dora Leen (s. unten Biographische Anmerkungen) komponierte Schreker im Jahre 1901. Der Einakter wirft hinsichtlich seiner Quellenlage Probleme auf, die die Datierung des Werkes erschweren.

Das Autograph der Partitur befindet sich in der Hirsch-Collection der British-Library in London (s. unten Werkverzeichnis). Skizzen zur Entstehung der Oper sind bislang nicht aufgetaucht. Da die Oper ungedruckt blieb, liegt uns nur das Autograph als Partitur vor.

Die Partitur und der Klavierauszug sind Kommerzienrat Alfred von Fraenkel gewidmet, der ein Erscheinen des Klavierauszuges in Privatdruck ermöglichte.

Das Autograph trägt noch eine weitere, eine zweite, Widmung, die Schreker sehr viel später hinzugefügt hat: "Herrn Paul Hirsch dieses Originalmanuskript meines ersten musikdramatischen Versuchs zur Erinnerung an die Tage der Vorbereitung der Schatzgräber-Uraufführung in Frankfurt im November 1919".

Durch diese Schenkung gelangte das Autograph in die Bibliothek von Paul Hirsch und damit später in die British-Library in London.[1]

Zwei einzelne Arien der Oper erschienen als Separatdrucke bei der U.E. Wien, das "Gebet der Agnes" und der "Gesang der Irmgard",

selbstverständlich mit Klavierbegleitung (s. unten). Die Herauslösung dieser beiden Arien bedeutet aber hinsichtlich der Gesamttendenz des Werkes keinen Verstoß, da es sich, wie noch zu zeigen sein wird, im wesentlichen um eine "Liederoper" handelt.[2]

Das Libretto dieser Oper schrieb Dora Leen. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich Dora Pollak, eine Bekannte Schrekers, die uns auch in seinem Liedschaffen begegnet.[3]

Die Oper "Flammen" ist bislang nicht auf der Bühne aufgeführt worden.[4] Seine konzertante Uraufführung erlebte das Werk am Donnerstag, dem 24. April 1902 um 19.30 Uhr im Böserdorfersaal in Wien. Sowohl das Programmheft als auch die handschriftliche Eintragung Schrekers im Künsterverzeichnis des Bösendorfersaales geben davon Zeugnis.[5]

Anders als bisher angenommen, wurde das Klavier von Julius Fischer gespielt, während Franz Schreker die Aufführung - in der Klavierfassung - leitete (s. Dokumentenverzeichnis).[6]

Die Sänger und Sängerinnen, die an dieser Aufführung mitwirkten, waren Schüler der Opernklasse des Konservatoriums, eine Tatsache, die hinsichtlich der Datierung des Werkes noch von Bedeutung sein wird. Dies deutet nämlich auf eine auch noch im Jahre 1902 enge Verbindung Schrekers zum Konservatorium hin.[7]

Aus einem Brief der Gräfin Thun-Salm an Schreker, der am 11. März 1902 (also bereits vor der oben erwähnten konzertanten Aufführung) geschrieben wurde, ist zu entnehmen, daß eine frühere Matinée-Vorstellung geplant gewesen war, die dann aus heute nicht mehr feststellbaren Gründen nicht stattfinden konnte und die ebenfalls von der Klasse der Frau Schlemmer-Ambros bestritten werden sollte.

"... Es würde mich außerordentlich freuen, wenn Sie Ihr Werk zur Aufführung bringen könnten und habe lebhaft bedauert, daß die neuliche Matinée nicht stattfinden konnte, zu welcher mir von Frau Schlemmer-Ambros eine Einladung zugekommen war."[8]

Unsicher war bisher die Enstehungszeit der Oper "Flammen". Rudolf Stephan Hoffmann und Julius Kapp geben ohne weitere Begründung 1902 als Entstehungsjahr an.[9] Gösta Neuwirth nimmt als Entstehungsjahr 1901 an aber auch für die Vermutung von Franz Grasberger, der den ersten Opernversuch 1901 bereits für abgeschlossen hält, sind bisher keine Quellen bekannt geworden.

In der Widmung an Paul Hirsch nennt Schreker als Entstehungszeit seines Werkes "Circa 1898". Diese handschriftliche Eintragung wird aber erst nach 1919 erfolgt sein, und eine Datierung circa zwanzig Jahre nach der Komposition des Werkes hat kaum wirkliche Beweiskraft, da das genaue Jahr Schreker nicht unbedingt richtig in Erinnerung geblieben sein mußte. Auch der Hinweis Schrekers in seiner kleinen Autobiographie "Selbstbiographisches", in der er davon spricht, die erste Oper "Flammen" als Zwanzigjähriger (also 1898) komponiert zu haben, kann nicht unbedingt als Beweis gelten, da die Schrift erst 1917 verfaßt wurde, also auch hier ein beträchtlicher zeitlicher Abstand gegeben war. In dieser Schrift berichtet Schreker weiter, daß Felix Mottl sich für die Musik interessiert habe. Untersucht man die Korrespondenz Mottls an Schreker[10], so finden sich lediglich Briefe, die zwischen dem 27.07.1900 und dem 16.09.1901 datiert sind, aber mit keinem Wort "Flammen" erwähnen, sondern sich auf ein Werk, den 116. Psalm beziehen.[11]

Weit mehr läßt sich dem bereits erwähnten Brief der Gräfin Thun-Salm an Schreker vom 11. März 1902 entnehmen. In ihm spricht die Gräfin von Mottls Interesse an "Flammen" bereits zu einem Zeitpunkt, als an eine konzertante Aufführung bereits gedacht gewesen war, ja bereits geplant gewesen war. Diese kam aber nicht zustande.

Gräfin Thun-Salm Schreibt: "... Herr Capellmeister Mottl in Carlsruhe möchte gerne Ihre Oper 'Flammen' kennenlernen. Selbstverständlich enthält dieser Wunsch noch kein bindendes Versprechen zur Aufführung, aber es würde Herrn Mottl sehr interessieren, Ihr Werk durchzusehen. Könnten Sie ihm Text und Noten zuschicken? ..."[12]

Aus diesem Brief geht wohl hervor, daß die Komposition bereits abgeschlossen war.[13]

Da bereits am 24. April 1902 die konzertante Aufführung des Werkes stattfand, kann 1901 als wahrscheinliches Entstehungsjahr gelten. Einen weiteren Hinweis in der Datierungsfrage gibt die Zusammenarbeit mit der Textdichterin Dora Leen (s. unten).

Schreker hat in Op. 2 Nr. 1 und in Op. 7 Nrn. 3, 4, 5 einige ihrer Gedichte vertont. Nach der Oper "Flammen" Op. 10 komponierte Schreker 1902 den "Schwanensang" Op. 11, ebenfalls nach der Vorlage von Dora Leen.[14]

Als ein weiterer Beleg für 1901 als dem Entstehungsjahr von "Flammen" kann ein Brief Ferdinand von Saars an Laura Seifert gelten (s. unten Biographische Anmerkungen). Laura Seifert hatte den bekannten Wiener Dichter um ein Libretto für Schreker gebeten. In seiner am 17. August 1901 verfaßten Antwort schreibt von Saar über Schreker, den er noch nicht gekannt zu haben scheint:[15]

"... ich fühle mich durch den in Ihrem Brieflein ausgesprochenen Wunsch sehr geehrt.
Herr Schrecker, dem ich mich zu empfehlen bitte, ist nach seinem ersten bedeutungsvollen Erfolge zu schließen, ein sehr begabter und hervorragender Componist - er muß also auch einen wenigstens ziemlich hervorragenden Librettisten bekommen. Ich will mich gern auf die Suche machen, da mir selbst das Talent zu solchen Leistungen fehlt. Ich müßte aber dann doch früher wissen, welches

Genre gewünscht wird. Ob tragisch, ob märchenhaft-romantisch - oder operettenhaft. Letzteres scheint mir ausgeschlossen. Bitte also den jungen Maestro, mit dem Sie ja doch vertraulich verkehren, zu fragen und mir dann Weisung zu geben ..."

In allen uns bis zu diesem Zeitpunkt erhaltenen Korrespondenzen ist nie von einem Opernprojekt die Rede gewesen. Aus der oben zitierten Briefstelle können wir schließen, daß Schreker sich zu diesem Zeitpunkt mit Gedanken zu einer Oper trug, er aber noch nicht in das Stadium der Komposition eingetreten war.

Der oben angesprochene erste "bedeutungsvolle Erfolg" war der bereits genannte 116. Psalm Op. 6, der am 25. April 1901 unter der Leitung von Ferdinand Löwe in den Gesellschaftskonzerten aufgeführt worden war (s. Werkverzeichnis).[16]

Im Gegensatz zu Schrekers Selbstauskunft geht aus diesem Brief auch hervor, daß er zu diesem Zeitpunkt, also im August 1901, den Dichter Ferdinand von Saar, den er später als "einen väterlichen guten Freund" bezeichnete, noch nicht gekannt haben kann und daß diese Bekanntschaft von Laura Seifert vermittelt worden ist.[17]

Es scheint, als habe Ferdinand von Saar Schreker die Bekanntschaft mit Dora Leen vermittelt.

Dora Leen, mit bürgerlichem Namen Dora Pollak, war die Tochter des Arztes Dr. Sigmund Pollak, der der Hausarzt von Ferdinand von Saar war.[18]

Die Begegnung Schreker - Dora Leen wäre erst für den Herbst 1901 anzunehmen. Dies würde aber bedeuten, daß die Entstehung der Oper "Flammen" erst in das späte Jahr 1901 fällt.[19]

Nach alledem muß Schreker den Einakter in der kurzen Zeit zwischen Herbst 1901 und Februar 1902 komponiert haben. Es wäre denkbar und der Brief von Ferdinand von Saar läßt dies durchaus plausibel erscheinen, daß Schreker sich bereits seit längerer Zeit mit dem Gedanken trug, eine Oper zu schreiben, so daß er mit einem fertigen musikalischen Konzept auf die Librettistin zugehen konnte. Umgekehrt wäre es aber ebenso denkbar, daß Dora Leen mit einem fertigen Libretto an Schreker herantrat.

Neben dem Einakter "Flammen" Op. 10, den Liedern Op. 2 und Op. 7 Nrn. 3, 4, 5, deren Datierung nicht genau möglich ist, ergab sich wie bereits angedeutet im Jahre 1902 noch einmal eine Zusammenarbeit Schreker / Leen mit Op. 11 "Schwanensang", einem Chorwerk, das - Dora Leen gewidmet - am 7. April 1903 uraufgeführt wurde.

Danach ist keine weitere Zusammenarbeit der Beiden nachweisbar. Aus dem Jahre 1920 existieren zwei Briefe Dora Leens an Schreker, in denen sie eine erneute Zusammenarbeit vorschlug.[20] Aber bereits 1917 äußerte sich Schreker über die Zusammenarbeit mit seiner ersten Librettistin (anläßlich der Oper "Flammen") sehr distanziert:

"Schon mit 20 Jahren, also zwischendurch, schrieb ich eine einaktige Oper 'Flammen'. Trotzdem sich F. Mottl sehr für die Musik interessierte, konnte das Werk seines allzu lyrischen Buches wegen (dessen Text von einer Dame herrührte), nur eine Konzertaufführung im Bösendorfersaal erleben."[21]

Ausblick: Die Jahre nach "Flammen"

Das Schaffen und die Biographie Schrekers bis zum Jahre 1912, dem Jahr, in dem ihm mit der Uraufführung der Oper "Der ferne Klang" der entscheidende Durchbruch zum Ruhm gelang, läßt sich in drei deutlich voneinander geschiedene Phasen gliedern: Die Ausbildungszeit bis 1900 - Flammen Op. 10 -; die Zeit nach dem Studium bis 1908 - Geburtstag der Infantin -; und die Zeit bis 1912 als die Zeit zwischen dem "Geburtstag der Infantin" und der Uraufführung des "Fernen Klangs".

Der Konservatoriumszeit gehört der größte Teil des Schrekerschen Liedschaffens an. In diesen frühen Jahren begnügte er sich aber nicht nur mit der überschaubaren Form des Liedes; geradezu systematisch eroberte sich Schreker die Elemente, deren er später bedurfte: die Singstimme, den Chor, das Orchester.[1] Auch die Chorwerke sind größtenteils während der Konservatoriumszeit entstanden, wie auch die Sonate für Violine und Klavier (WoO Nr. 7) aus dem Jahre 1898 (s. unten).

Nach Abschluß der Ausbildungszeit tat Schreker sogleich einen Schritt auf sein angestrebtes Ziel und es entstand die erste Oper, der Einakter "Flammen".[2]

Franz Schreker hat mit gediegenen, den Beifall seiner Lehrer findenden Werken sein Studium am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde abgeschlossen. Er hat dafür Preise bekommen, ist von angesehenen Künstlern aufgeführt worden und hat etliche Werke zum Druck befördern können.[3]

Als solch herausragende Ereignisse der frühen Jahre können allein die Abschlußarbeit Schrekers, der 116. Psalm Op. 6, der verschiedene Aufführungen erlebte, unter anderem auch in den vornehmen Gesellschaftskonzerten und das preisgekrönte Intermezzo für Streichorchester Op. 8, das später als dritter Satz in die Roman-

tische Suite Op. 14 übernommen wurde, genannt werden. Auch der dritte Satz "Andante" der ersten Symphonie Op. 1 erlebte eine Aufführung. Noch zur Konservatoriumszeit Schrekers konnte eine Chorkomposition "König Tejas Begräbnis" WoO Nr. 15 am 4. März 1899 vom Döblinger Männergesangsverein unter der Leitung von August Petryrek aufgeführt werden.

In den Jahren 1902 und 1903 konnten noch einige Werke zur Aufführung gebracht werden, wie zum Beispiel der Einakter "Flammen" Op. 10, die Symphonische Ouvertüre für großes Orchester Op. 12 und "Schwanensang", eine Komposition für gemischten Chor und Orchester Op. 11.

Diese Aufstellung mag über die schweren Jahre, in denen sich Schreker nach Beendigung der Ausbildung befand, hinwegtäuschen. Wenn es sich hier um eine beachtliche Anzahl von Aufführungen handelt, so ermöglichten sie es Schreker nicht, als Komponist seinen Lebensunterhalt zu verdienen, vielmehr war er gezwungen, eine Anzahl anderer Tätigkeiten auszuüben.[4]

Schreker war zwischen 1905 und 1907 in einem Büro angestellt; im Wiener Adreßbuch ist der Beruf eines "Kontoristen" angegeben.[5]

Die Kompositionen, die in dieser Zeit nach dem Studienabschluß entstehen, zeigen einerseits den Wunsch, jene konservatoriumsmäßige "Gediegenheit" abzustreifen, sie zeigen gleichzeitig aber auch eine gewisse Unsicherheit an.[6]

Schreker selbst äußerte sich zu diesen frühen Jahren:
"Mir selbst überlassen, als Componist zunächst hilflos"[7]
und:

"Werke aus früherer Zeit schulmäßiger Entwicklung werden allgemach aufgeführt. Sie werden nachsichtig, wohlwollend beurteilt. Worte wie 'konventionell, gefällig, elektisch' erbittern mich, wohl

gerade darum, weil ich ihre Berechtigung empfand. Arbeitete ich doch schon seit Jahren an der Musik des 'Fernen Klanges', und war bereits in meiner inneren künstlerischen Entwicklung viel weiter, als in jenen Werken zu erkennen war. Meine neue Musik aber fand keinen, der sich erwärmen wollte. Damals begann ich an mir irre zu werden. Die Arbeit schleppte sich mühselig vorwärts."[8]

"Ich schreibe in schwerem Ringen um Technik und Gestaltung der 'Großen Oper' eindreiviertel Akte. Da stockt alles, Glaube an Berufung, Lebensglück, an die Frau. Von keiner Stelle Ermutigung, Förderung, Hilfe. Ich will Dirigent werden. Bewerbe mich um den Posten eines Karlsbader Kurkapellmeisters. Vergeblich. Ich werde musikalischer Dramaturg an der Wiener Volksoper. Ein bitteres Jahr."[9]

"In Franz Schrekers Leben gab es einige Jahre, die sich ohne Übertreibung als Schicksalsjahre bezeichnen lassen, Jahre, in welchen sich durch einige kaum vorhersehbare Ereignisse so gut wie alles für ihn verändern sollte. Nicht etwa nur äußerlich, also etwa in dem Sinne, daß er in seiner Laufbahn einen bedeutenden Schritt vorangekommen wäre - dies war auch der Fall, war aber nicht das Entscheidende -, sondern in seiner künstlerischen Entwicklung. Ein solches Jahr war das Jahr 1908. Es brachte Schreker zunächst einen eher nebensächlich erscheinenden Auftrag, den zur Komposition einer Ballettpantomime; wichtiger war schon die Gründung des Philharmonischen Chores, mit welchem sich der Komponist durch erfolgreiche Ur- und Erstaufführungen einen festen Platz im Musikleben der Metropole der Monarchie als Sachverwalter der Moderne erringen konnte.

Die dringend nötige Wendung trat ein; bestellt wurde die Pantomime von den Schwestern Grete und Else Wiesenthal, den berühmten Tänzerinnen. Grete und Else Wiesenthal sollten zur Eröffnung der Kunstschau im Juni des Jahres 1908 im Gartentheater eine Pantomime nach Oskar Wildes Märchen 'Der Geburtstag der Infantin' tanzen.

Die Bedeutung dieses Auftrages für einen jungen Komponisten wird nur erkennbar, wenn man den Charakter dieser Kunstschau als repräsentativer Demonstration der modernsten Künstlergruppe Wiens, der um den Maler Gustav Klimt, betrachtet. Die Klimtgruppe hatte sich seit 1905 von der Sezession abgespalten, war nichts anderes als eine Sezession der Sezession.

Die Infantin-Pantomime ist nicht nur Ausgangspunkt neuer Entwicklungen, sondern auch ein Abschluß. Es ist dasjenige Werk Schrekers, in welchem er sich als Moderner, sozusagen als musikalischer Sezessionist den Wienern vorstellte. Sie steht am Ende einer für sein Künstlerleben entscheidenden Wandlung.

Ein weiteres für die Entfaltung von Schrekers musikalischem Lebenslauf entscheidendes Jahr ist das Jahr 1912. Es brachte Schrekers Berufung als Kompositionslehrer an die Akademie für Musik in Wien und die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung der Oper 'Der ferne Klang' in Frankfurt am Main unter Ludwig Rottenberg."[10]

Schreker selbst äußerte sich zu den Regeln und Wertbegriffen des musikalischen Handwerks später in seiner Eigenschaft als Kompositionslehrer:

"... in der Kunst gibt es kein sich bescheiden, sondern nur ein Entweder-Oder. Darum empfiehlt es sich auch, im geeigneten Zeitpunkte von dem Lernenden zu verlangen, daß er die alte Form mit neuem Inhalt fülle, ja, über den Rahmen der Form hinausgehend, diese erweitere, überhaupt, seiner Individualität entsprechend, neue Ausdrucksmöglichkeiten suche. Das an Musikschulen beliebte Nachkomponieren einer Beethovensonate oder Instrumentieren einer Kuhlau-Sonatine halte ich nicht für besonders geistreich, vom erzieherischen Standpunkte ausgehend. Es gibt mehr Talente - wenigstens nach meiner Erfahrung, hier in Wien und wahrscheinlich auch anderswo -, als man glaubt. Sie werden zumeist unterdrückt

und mutlos gemacht. Hier und da übersteht einer dem hemmenden Einfluß der Schule (die absolut nicht gleichen Schritt mit der Entwicklung der musikalischen Kunst zu halten vermochte) und bricht sich Bahn. Vollständig reorganisiert müßte der Unterricht in Harmonielehre werden. Da unterrichtet man mit Seelenruhe nach Grundsätzen, die vor 50 Jahren schon veraltet waren."[11]

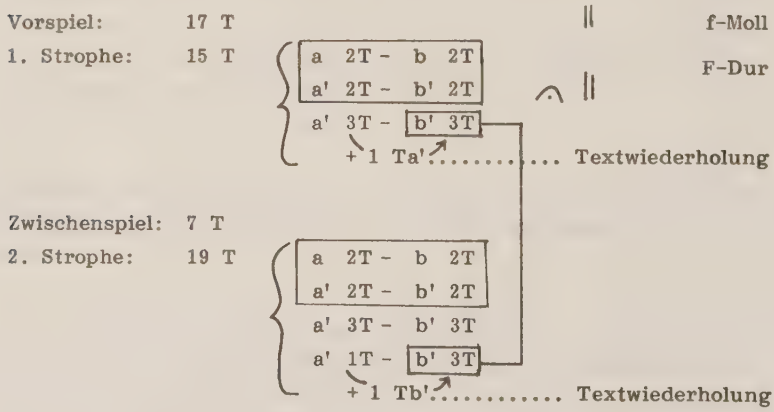
Analytische Betrachtungen

"Die Rosen und der Flieder" WoO Nr. 1

nach einer Gedicht von Otto Gruppe (s. S. 14, s.u.)

Die Rosen und der Flieder,	a
die Nelken und Jasmin,	b
sie kommen alle wieder,	a'
und werden wieder blühn.	b'
Nur nicht die Lieb und Treue,	a
wenn sie verloren ist	b
und keimt kein Herz auf's Neue,	a'
das schon gebrochen ist.	b'

Form des Textes in der Schrekerschen Vertonung:
1. Strophe: a - b - a' - b' - a' - b'
2. Strophe: a - b - a' - b' - a' - b' - a' - b' - b'



Nachspiel/
Epilog: 6 1/2 T F-Dur

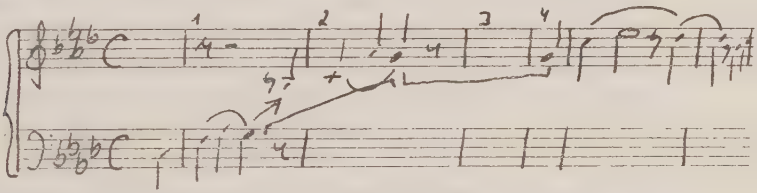
Die früheste uns erhaltene Komposition Schrekers, das Lied "Die Rosen und der Flieder" WoO Nr. 1 wurde von ihm am 30. Oktober 1894 fertiggestellt. Noch vor dem eigentlichen Kompositionsstudium hat Schreker hier die letzten beiden Strophen von Otto Gruppes Gedicht "Die Rosen und die Nelken" vertont (s. dazu unten).

Das Lied ist hinsichtlich seiner ungewöhnlich langen Klaviereinleitung, die immerhin 17 der insgesamt 66 Takte umfaßt, bemerkenswert.

Bei einem in sich geschlossenen Vorspiel dieser Art mag man an Hugo Wolf oder Richard Strauß denken; überraschend, da - in einer so frühen Komposition des 16jährigen Violinschülers am Konservatorium - der Einfluß Brahms eher zu erwarten war.

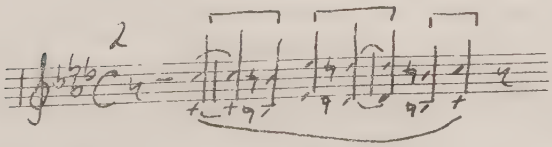
Das Vorspiel beginnt mit einem Auftakt auf die Tonika hin. Dieses Motiv wird für das Lied bestimmend werden.

Bsp. 1



Das g ist der Ausgangspunkt zu einer Wiederkehr des ersten Motives (s. Beispiel 1), allerdings nun in Quintversetzung und Augmentation. Dazwischen schieben sich oktavierte Sekundgänge.

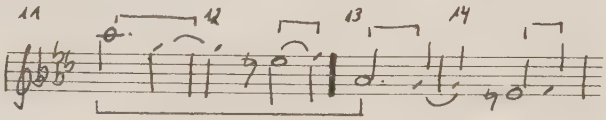
Bsp. 2



Die hier auftretende Wendung in f-Moll: T - $\frac{6}{4}$ - D ist durch den Quartsextakkord charakterisiert; durch die Bestätigung der Dominante stellt den Eindruck eines "Changement" zwischen f-Moll und c-Moll her.

In Takt 11 und 12 kehren die Sekunden der Takte 2 und 4 wie eine Reminiszenz in anderer Rhythmisierung wieder.

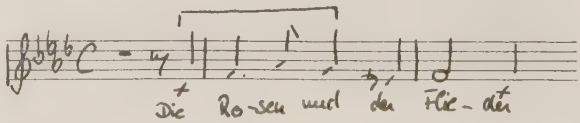
Bsp.3



Die Bestätigung von f-Moll wird mit modalen Brahmsischen Mitteln vorbereitet. c-Moll ist als Stellvertretung für As-Dur aufzufassen.

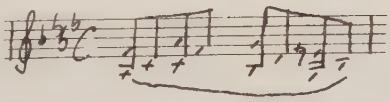
Nach einer fünftaktigen Kadenz endet das Klaviervorspiel in Takt 17/18, durch einen Doppelstrich und eine Fermate deutlich hervorgehoben, danach beginnt die Gesangstimme auftaktig mit der tonalen Wiederholung des melodischen Kopfmotives (s. Beispiel 1) in umrhythmisierter Form.

Bsp.4



Die Klavierbegleitung hält jetzt im folgenden eine durchgängige Achtelbewegung fest:

Beispiel 5:



Der Doppelstrich in Takt 25/26 nach zwei viertaktigen Halbsätzen, die vorausgingen notiert, markiert die Wendung zur Dur-Variante. Das Satzende und damit das Ziel der ersten Strophe, nämlich das Ver"blühn" ist hier zum ersten Mal, allerdings auf der ersten Schlagzeit des folgenden Taktes in F-Dur.

Die Vertonung der letzten Verszeile benötigt sieben Takte, da das Wort "wieder" auf zwei Takte bzw. auf sieben Viertel gedehnt wurde. So ist im Klavier die Gelegenheit, das Kommende vorwegzunehmen. Das Ende des Verses, das Wort "blühn", schließt wieder auf der Eins des Taktes in F-Dur.

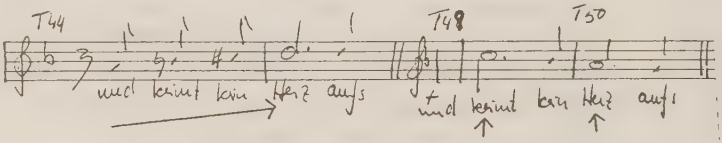
In der Dichtung folgt die zweite Strophe dem Formschema a, b, a', b', das Schreker in seiner Vertonung aber verändert hat (s. oben). Der erste Durchlauf dieser Zeilen erscheint symmetrisch für jede Zeilenhälfte, sowohl für a als auch für b, und im analogen Fall a', b' komponierte Schreker zwei Takte.

Die Singstimme setzt auf dem sechsten Achtel ein, so daß die Zielpunkte der Zeilenhälfte "Lieb und Treue" jeweils auf die Eins des folgenden Taktes fallen und dadurch einen starken Akzent bekommen. Der Formteil b stellt in seiner ersten Hälfte eine Untersekundtransposition dar, während die zweite Hälfte analog zum Formteil a die Töne h und a bringt.

(Mit a' und b' verhält es sich ebenso, die Halbzeilen a und b setzen auf dem sechsten Achtel des Taktes ein, wobei zu erwähnen ist, daß a' (erste Hälfte) die tonale Wiederholung von Teil a ist.)

Der zweite Durchlauf von a', b' benötigt je drei Takte, also sechs, im Gegensatz zum vorherigen Durchlauf, wo es vier Takte waren. Dieser Durchlauf setzt auftaktig in Takt 48 ein und verursacht durch die Auftaktigkeit eine Akzentverschiebung. Ein Viertel Auftakt plus einer punktierten Halben auf der ersten Schlagzeit des folgenden Taktes läßt nun jedes zweite Wort eine Betonung erfahren: Keimt - Herz.

Beispiel 6:



Teil b' erscheint zweimal. Zunächst, auf dem sechsten Achtel in Takt 56 beginnend, innerhalb von zwei Halbtakten unvollständig, da das schließende Hilfsverb "ist" fehlt.

Die vollständige Wiederholung des Textes b' setzt bereits auf dem sechsten Achtel des Taktes 57 ein und benötigt zweieinhalb Takte bis zur Vollendung auf dem Ton f.

Das Adjektiv "ge-bro-chen" wird auf eindreiviertel Takte gedehnt, in denen es auf der Dominante c erklingt, währenddessen die Klavierbegleitung in der linken Hand ebenfalls die Dominante markiert und die rechte Hand Achtelsequenzen spielt.

In Takt 60 setzt das klavieristische Nachspiel ein, in dem die Achtelfiguration weitergeführt wird.

Durch die tonale und rhythmische Wiederholung der jeweils letzten Formteile b' der ersten und zweiten Strophe ergibt sich eine Verschränkung beider Strophen (s. dazu oben).

Der Endreim der ersten Strophe: "und werden wieder blühn" (b'. T 30 ff) sowie der der zweiten Strophe: "das schon gebrochen ist" (b', T 56 ff) entsprechen einander musikalisch.

Die elegische Erweiterung greift am Ende des Liedes ein seit Schumann häufig angewandtes Stilmittel auf.

"Des Meeres und der Liebe Wellen" WoO Nr. 2
nach einem Gedicht von Richard Weitbrecht (s. S. 9, s.u.)

Oh wie leuchtend zur Sommerszeit	a
fernhin der Dünen Blau	b
hoch der Himmel, das Meer so weit	a'
eng jetzt alles und grau.	b'
Oh wie fuhr bei des Maien Blick	a
fröhlich mein Schiff hinaus,	b
Oh wie arm an Lieb und Glück	a'
kehrt es im Herbst nun nach Haus.	b'
Hart am Hafen noch ist es zerschellt	a
Anker rissen vom Tau,	b
Oh wie eng nun die weite Welt	a'
düster das Meer, ach so grau.	b'

In der Vertonung Schrekers: a - b - a' - b'
a - b - a - b
a' - b' - a' - b'
a - b - a' - b'

T 1-6 Vorspiel Allegretto 6/8 Takt

T 1-8 1. Strophe
(Sommerzeit-blau) (a) 2T - [b] 2T 4T
(Meer so weit - grau) (a') 2T - b' 2T 4T
8T

T 9-20 2. Strophe
(Blick hinaus) (a) 2T - [b] 2T 4T
(Blick hinaus) a 4T - b 3T 7T
11T
Generalpause: 1T
12T

T 21-33 3. Strophe
(Glück - Haus) (a') 4T - b' 3T 7T
(Glück - Haus) (a') 4T - b' 3T 7T
14T

T 34	4. Strophe	Allegro vivace 4/4 Takt		
			Überleitung:	2 1/2T
			a 2T - b 3T	5T
				7 1/2T
T 41		piu lento d'allegretto 9/8 Takt		
			a' 2 1/2T	2 1/2T
			Zwischentakt:	1T
			b' 4T	4T
				7 1/2T
T 49	Coda			4T
				19T

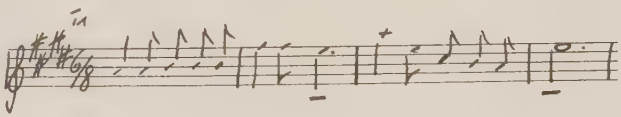
Das Lied "Des Meeres und der Liebe Wellen", im 6/8-Takt notiert, beginnt mit einer sechstaktigen Klaviereinleitung, über einem oktavierten Orgelpunkt auf der Dominante e'.

In Takt 2 setzt die akkordische Antizipation der Singstimme, die die Tonart A-Dur festigt, ein. Die durchweg akkordische Klavierbegleitung des Liedes versinnbildlicht den harfe-schlagenden Tonfall des Gedichtes. (Der harfe-schlagende Tonfall geht aus der hier vertonten Textvorlage nicht hervor, sondern erklärt sich aus F. Grillparzers gleichnamigen Trauerspiel "Des Meeres und der Liebe Wellen", dem die Sage von Hero und Leander zugrunde liegt (siehe Anmerk. 11, Bibliographischer Abriß). Ernst Frank komponierte eine Oper "Hero" nach Grillparzers Trauerspiel, die 1884 in Wien uraufgeführt wurde.)

In Takt 41 wechselt der Takt in einen 9/8-Takt und die Vortragsbezeichnung lautet nun "Piu lento d'Allegretto". In diesem Teil, bis zum Ende des Liedes, ist der Klaviersatz etwas selbständiger behandelt.

Die erste Strophe des Liedes umfaßt zwei Zeilen, die sich jeweils in der Zeilenmitte (Sommerzeit - Meer so weit) (s. dazu oben) und am Zeilenende (blau - grau) reimen. Eine Halbzeile füllt zwei Takte, in denen die Singstimme von a ausgeht, um dann mit dem Ende einer jeden Halbzeile die Dominante e zu erreichen.

Beispiel 1:

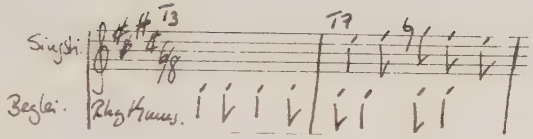


Die Takte 5 und 6 wiederholen die ersten beiden Takte. Anders jedoch verhält es sich mit Takt 7 und 8, die textlich b' (s. oben) bzw. den Reim zu b bilden, also Takt 3 und 4 entsprechen würden. Musikalisch aber sind diese Takte anders gefaßt.

Die Singstimme geht von der Dominante in aufsteigenden Sekundschritten zur Septime und wieder hinunter zur Dominante am Ende der Halbzeile. Die Begleitung erfährt ebenfalls eine Abwandlung. Die Rhythmik des entsprechenden Taktes (3), der als Vorbild genommen werden kann, war lang - kurz - lang - kurz.

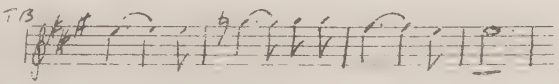
Dies wird in den oktavverstärkten Akkordfolgen der rechten Hand auch in Takt sieben beibehalten, während die linke Hand einer Umrhythmisierung in der Gestalt von kurz - lang - kurz - lang unterliegt.

Beispiel 2:



Die zweite Strophe schließt sich in Takt neun unmittelbar an die vorherige Strophe an. Sie umfaßt elf Takte bei nur einer Verszeile, die es zu vertonen gilt. Sie ist nicht so symmetrisch gebaut wie die erste Strophe, Schreker nimmt hier eine Erweiterung des Textes vor, indem er die Verszeile wiederholt, sie musikalisch aber stark erweitert, so daß der zweite Durchlauf statt der üblichen vier Takte nun sieben Takte benötigt (Blick - hinaus, Blick - hinaus).

Die Verklammerung der ersten Zeile (1. Strophe) mit dem ersten Durchlauf des Einzeilers (2. Strophe) ist musikalisch ganz deutlich, denn die Takte 9-12 stellen die Wiederholung der Takte 1-4 dar. In den Takten 12-16 (4) erscheint die textliche Wiederholung (2. Durchlauf) der ersten Halbzeile (2. Strophe: Blick). Die Singstimme deklamiert in diesen Takten den Text in der Form von Tonrepetitionen (Takt 13: Dominante e, Takt 14: Septime g, Takt 15: Sext f und schließlich das Ende der Halbzeile, wie gewöhnlich auf der Dominante).

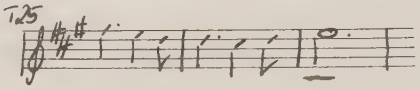
Beispiel 3:

Die zweite Halbzeile (Hinaus) erscheint in den Takten 17-19 innerhalb dreier Takte und beginnt mit der Repetition auf dem d, wobei Takt 18,19 den Takten 15/16 entsprechen. Der Takt 20 bleibt dem Klavier vorbehalten, welches Terzschichtungen über a erklingen läßt.

Die dritte Strophe setzt in Takt 21 ein (Glück - Haus, Glück - Haus sind die Worte der Zeilenmitte und des Zeilenendes, s. oben), in der die Tonarten h-Moll und D-Dur erscheinen. Die Strophe umfaßt 14 Takte und ist nach dem Vorbild der zweiten Strophe angelegt, d.h. beide Halbzeilen werden wiederholt.

Takt 21-24 stellt in vier Takten die erste Halbzeile vor, in denen ebenfalls auf Tonrepetitionen innerhalb eines Taktes deklamiert wird; in diesem Falle auf g-h-a-g. Diese Halbzeile ist die Terztransposition der Takte 13-16 der vorherigen Strophe (s. oben Beispiel 3).

Die zweite Halbzeile schreitet innerhalb dreier Takte von fis in Sekundschritten hinab zum cis und wieder hinauf zu e, der Dominante von A-Dur.

Beispiel 4:



Die folgenden vier Takte (28-31) sind die Wiederholung der Textzeile (Glück) und ebenso die musikalische Wiederholung der Takte 21-24.

Diese dritte Strophe, die harmonisch in A-Dur quintverwandte Tonarten führt, ist mit der zweiten Strophe aber insofern verbunden, als daß die beiden Einzeiler zusammengehören. Aus ursprünglich einer Strophe des Gedichtes hat Schreker zwei Strophen des Liedes zusammengestellt, indem er die beiden Halbzeilen auseinanderzog und die nötige Zeilenlänge durch Textwiederholungen erreichte. Aus a - b - a' - b' des Gedichtes wird im Lied: a - b - a - b als zweite Strophe und a' - b' - a' - b' als dritte Strophe.

In Takt 34 beginnt ein weiterer Teil des Liedes, der nun Allegro vivace überschrieben ist und nach einer zweitaktigen Überleitung die vierte Strophe einsetzen läßt. In diesem Teil, der bis Takt 40 zum Doppelstrich reicht, ändert sich der Charakter der Komposition vollständig. In der Begleitung rauschen 32tel Quartolen gegen 16tel Triolen und vermitteln so einen üppigen Klang.

In Takt 41 setzt ein Taktwechsel ein, dieser Teil ist nun "Piu lento d'allegretto" überschrieben, und in siebeneinhalb Takten des 9/8-Taktes erfolgt die letzte Teile der vierten Strophe. Die Proportion dieses Teils entspricht der des Allegro-vivace-Teils, der allerdings in einem 4/4-Takt siebeneinhalb Takte für die erste Zeile der vierten Strophe benötigte. Nach der Fermate in Takt 47 schließt sich eine viertaktige Klaviercoda an, mit der das Lied ausklingt.

"Lied der Fiorina" WoO Nr. 4 (s. S. 16, s.u.)

'Lied der Fiorina'

(Allegro) Will Dir nicht trüben den heitren Mut,
warst mir doch einst von Herzen gut.

Laß den schäumenden Becher kreisen,
singen will ich Dir lachende Weisen

einen blühenden Kranz im Haar
einen blühenden Kranz will ich tragen
(Andante) wie in jenen seligen Tagen
als ich Dein kleines Bräutchen war.

(Lucrezia d'Este) (Vivace) Sing dann und spiele mir auf zum Tanz.
(Presto)

Formplan: 'Lied der Fiorina'

T1 Allegro - 3/4 Takt E-Dur
4 T Klaviereinleitung
8 { 4 T - Mut volltaktig
{ 4 T - gut volltaktig
8+1 { 4 T - kreisen volltaktig
{ 5 T - Weisen volltaktig
1 T Klavierzwischenspiel
31T 8+1 { 4 T - Haar auftaktig
{ 5 T - tragen auftaktig

T32 Andante - 4/4 Takt G-Dur
4 { 3 T - Tagen auftaktig
{ 1 T - war auftaktig Doppelstrich ||
(T35)
8T 4 T Klavierüberleitung 3/4 Takt G-Dur

T41 Vivace - 3/4 Takt h-Moll
2 T Klaviervorspiel
8T 6 T + 1 Viertel-Tanz volltaktig

T49 Presto - reiner Klaviersatz h-Moll
20T 12+8 Takte

Bei diesem Werk gilt es zunächst, den philologischen Befund zu klären. Die Komposition ist auf zwei Bögen im Querformat überliefert, die aber leider in der ersten Akkolade eine Beschädigung davongetragen haben. Zu lesen ist der gesamte Notentext bis auf die betroffenen Takte 7 und 8, 35 und 36.

Über der Komposition steht zu lesen: "('Allegro') Lied der Fiorina. Aus' ... "und auf dem zweiten Bogen über Takt 42, dem Einsatz der letzten Textzeile: "(Lucrezia d'Este)".

Unter der Komposition können wir "fr Schrecker den 12.Aug.96." sowie die Widmung: "Frl. Anna Casani zur freundlichen Erinnerung von Franz Schrecker." lesen.

Vier Satzbezeichnungen mit Taktwechsel gliedern die Komposition: Takt 1: Allegro 3/4-Takt, Takt 32: Andante 4/4-Takt, Takt 41: Vivace 3/4-Takt und Takt 49: Presto ohne Taktwechsel.

Ausgehend von dem, was trotz der Beschädigung zu sehen ist und in Verbindung mit dem zugrunde liegenden Text könnte an eine Schauspielmusik oder eine Dichtung in Dialogform gedacht werden. Schreker hat hier eine lyrische Szene vertont, die Szene in ein Lied gefaßt. Die Frage nach der Einordnung der Komposition wird nach der Analyse noch einmal zu stellen sein.

Die Komposition entstand noch in den Semesterferien 1896, bevor Schreker in den Kompositionsunterricht zu Fuchs kam. Das Violinstudium hatte er bereits beendet.

Die Widmungsträgerin Anna Casani war leider nicht ausfindig zu machen. Es ist allerdings als sicher anzunehmen, daß sie keine Schülerin des Konservatoriums war. (Möglicherweise handelt es sich um den Künstlernamen einer Schauspielerin, denn auch im Register der Stadt Wien war eine Person dieses Namens nicht zu finden.)

Die 68 Takte Notentext sind, wie oben bereits erwähnt, auf zwei zusammengeklappten Bögen erhalten. Durch die Beschädigung gehen zwei Stellen verloren.

Die erste Stelle betrifft Takt 7 und 8. Dort ist der Melodieverlauf der Singstimme nicht mehr lesbar, wäre aber zu rekonstruieren.

Die Beschädigung des Blattes betrifft aber auch den Hinweis auf den Textdichter oder die Vorlage des Textes. Man kann davon ausgehen, daß die Herkunft des Textes dort gestanden hat, denn das kleine Wort "aus", welches wir noch lesen können, deutet darauf hin. Fast wäre man geneigt, durch die Art der Beschädigung und die überaus wichtige Stelle, die vernichtet wurde, eine mutwillige Verschleierung der Herkunft des Textes oder des Textdichters anzunehmen.

Dem Titel "Lied der Fiorina" war nicht zu entnehmen, wo Schreker den Text entlehnt haben könnte, denn die Identität der Fiorina konnte nicht geklärt werden. Den einzigen Hinweis liefert der Name "Lucrezia d'Este" - gemeint ist Lucrezia Borgia, die Tochter des Renaissance-Papstes, die in die Este-Familie nach Ferrara heiratete. Im Zusammenhang mit dem Text könnte Fiorina eine ihrer Mägde sein, die sie mit Gesang unterhalten.

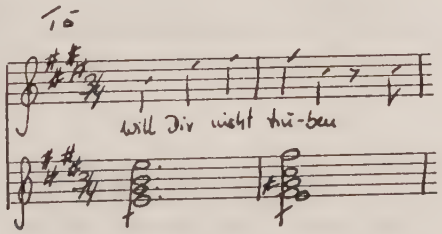
Der Text setzt sich aus vier sich reimenden Verspaaren und einem Vers ohne Reimentsprechung zusammen. Die beiden ersten Verspaare beginnen niedertaktig, während die sich anschließenden beiden Verspaare auftaktig beginnen. Das "Lied der Fiorina" wendet sich in diesen vier Verspaaren an eine zweite Person, die in der letzten alleinstehenden Verszeile antwortet.

Genau über dem Einsatz der Singstimme mit der letzten Verszeile steht im Manuskript der Name (Lucrezia d'Este) in Klammern notiert, so daß der Einsatz der Singstimme an dieser Stelle als Einsatz der Lucrezia gedeutet werden könnte.

Die zweite beschädigte Stelle trifft den Takt 35/36 seiner Bedeutung wegen schmerzlich. Hier ist ein Doppelstrich notiert, der die Komposition unterteilt. Zudem ist die Stelle durch einen Taktwechsel vom 4/4 zum 3/4 gekennzeichnet und es ist anzunehmen, daß ursprünglich eine weitere Satzbezeichnung notiert war. Das letzte Wort des vierten Verspaares "war" - leider ist es vernichtet - erscheint erst nach dem Doppelstrich.

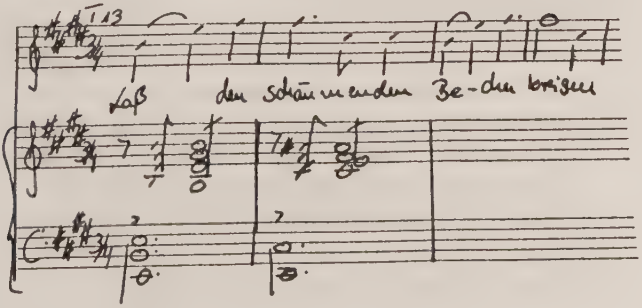
Schreker wahrt in der Komposition die Prosodie des Gedichtes und übernimmt im folgenden die metrische Gliederung der Textvorlage. Das erste Verspaar konstituiert die Metrik des Liedes, während in der Begleitung Tremoli in hoher Lage und ohne Baß "schillern".

Bsp. 1



Erst mit dem zweiten Verspaar setzt der Baß ein. Hier wird auch die Metrik des Liedes auf das Klavier übertragen, während die Singstimme sie variiert.

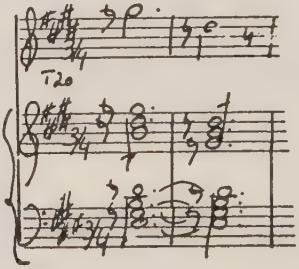
Bsp. 2



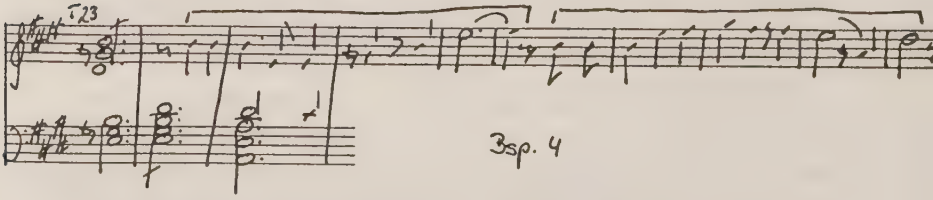
(An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Schreker in seinem Notentext schon einmal ungenau sein kann. Dies betrifft oft die Vorzeichnung, oder an dieser Stelle die Ergänzung von Tremoli; vielleicht aber hat Schreker es so gemeint, wie er es geschrieben hat.)

Die metrische Differenzierung der Textzeilen drei und vier, ihre rhythmische Konturierung wird am Ende der vierten Zeile wieder suspendiert.

Bsp. 3



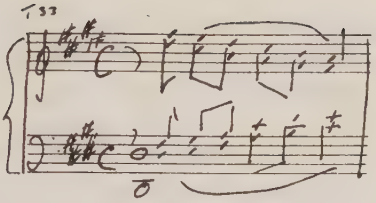
Dem dritten Textpaar, das auftaktig beginnt, ist ein Orgelpunkt ohne Baßfunktion unterlegt.



Bsp. 4

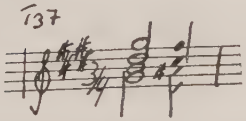
Die chromatisch abwärtsgerichteten Akkorde über dem Orgelpunkt in Takt 29 bereiten die neue Stimmung vor, die in der letzten Verszeile mit einem Taktwechsel (4/4) und Andante die "seligen Tage" beschreiben. Ausdruck der Seligkeit ist das Arpeggio in Takt 32. Der Charakter der Begleitung hat sich im Andante-Teil geändert und endet im pp.

Bsp. 5

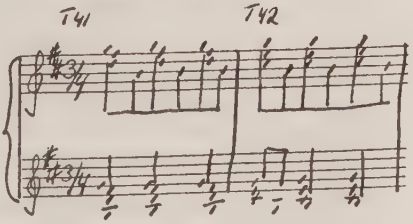


Der Doppelstrich markiert sowohl den Taktwechsel zum 3/4-Takt, als auch die Unterteilung der Komposition in zwei Hälften. Im f wird der Anfangscharakter des Liedes wieder aufgenommen, aber sogleich getrübt. Der Baß setzt wiederum aus und bleibt bis zum Ende der Komposition ohne Funktion. Die letzte Textzeile, die Aufforderung Lucrezias, die ohne Reimentsprechung bleibt, wird in hoher Lage in h-Moll begleitet, dem sich das g aus der Überleitung dissonant hinzugesellt.

Bsp. 6

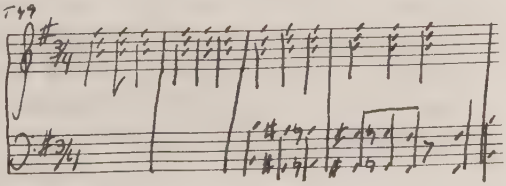


Bsp. 7



Die zwanzig Takte des Prestoteiles sind wiederum völlig ohne Baß komponiert. Im ff beginnt der Tanz, den allein der Tanzrhythmus des h-Moll Akkords in hoher Lage markiert. Wie ein Echo tritt zweimal eine abwärtsgerichtete chromatische Folge hinzu.

Bsp. 8



Diese Komposition teilt sich uns in einer Kombination von zwei- und dreiteiliger Anlage mit, die jeweils auf unterschiedlichsten Ebenen stattfindet.

Für eine zweiteilige Anlage spricht rein äußerlich der Doppelstrich, der nach Ablauf der sich reimenden Verse nach 35 Takten annähernd in der Mitte der Komposition steht. Damit hängt die Wiederkehr von klavieristischen Einleitungstakten nach demselben zusammen.

Ebenso ist die Zweiteiligkeit durch die hier verwendeten Gattungen bestimmt. In Takt 1 bis 48 handelt es sich um ein Lied mit Klavierbegleitung, während im Presto-Teil, also in den letzten zwanzig Takten, ein reiner Klaviersatz mit Tanzcharakter vorliegt.

Die Dreiteiligkeit bezieht sich auf das tonartliche Gefüge des Stükkes, das in seiner Abfolge quasi den "Dreiklang" e-g-h wiedergibt. Mit acht Takten zentriert sich das G-Dur um den Doppelstrich im Andante. Dieses Zentrum G-Dur wird zu Beginn des Stückes von E-Dur und zum Abschluß von h-Moll, den Medianten von G-Dur, umklammert.

Die Abfolge der Tonarten E-Dur - G-Dur - h-Moll paßt nicht zu einer funktionalen Tonartordnung. Die Terzbeziehung kann die fundamentale Quintorientierung der Tonalität nicht ersetzen. Wenn das Lied von e-Moll nach H-Dur ginge, wäre alles ganz harmlos, so aber wird die Tonalität als Einheit, wie bis dahin verstanden, preisgegeben. Die Medianten können das nicht ersetzen.

Auch die Abfolge der Taktarten 3/4 - 4/4 - 3/4 weist eine Dreiteiligkeit auf. Der 4/4-Takt des Andante-Teils, der mit vier Takten ausgesprochen kurz ist, steht im Zentrum des Stückes. Bedingt durch die zentrale Stellung als auch durch den unterlegten Text sowie das G-Dur und den Doppelstrich, erfährt dieser 4/4-Takt eine qualitative Aufwertung.

Die hier aufgezählten Indizien für eine Zwei- bzw. Dreiteiligkeit des Stückes laufen in ihrer jeweiligen Rubrik nicht synchron ab. Die Dreiteiligkeit der Taktarten präsentiert sich z.B. in einer anderen zeitlichen Abfolge als das tonartliche Gefüge.

In der Betrachtung der Mehrteiligkeit des Stückes wird jeweils ein anderer Takt als Schnittstelle wichtig.

Gerade diese Überlappungen zeugen von einem Formgefühl Schrekers, das über ein reines Symmetriedenken hinausgeht.

Takt:	1	32	35	41	49	68
Doppelstrich:	(35)			(33)		
Tonart:	E-Dur (32)	G-Dur (8)		h-moll (27)		
Taktart:	3/4 (32)	4/4 (4)	3/4 (33)			
Bezeichnung:	Allegro (32)	Andante (8)		Vivace (8)	Presto (20)	

Die Tatsache, daß der Baß in dieser Komposition, die noch vor dem Kompositionsstudium entstand, eine untergeordnete Rolle spielt, daß er aussetzt oder sich in Orgelpunkten, die aber keine Baßfunktion haben, erschöpft, weist bereits auf die spätere Schrekersche Klangauffassung hin. Hier wird eine schwebende Klangebene realisiert, die sich an den zu beschreibenden Seelenzuständen orientiert. Modulationen sind in der Komposition eine eher seltene Begebenheit, aber die wird Schreker nun im Unterricht bei Robert Fuchs lernen.

Nach allem, was bisher zu sehen war, hervorzuheben sei die Gliederung der Komposition durch die äußerlichen Veränderungen wie Doppelstrich, Satzbezeichnung oder Taktart und die kompositorischen Elemente, die das "Lied der Fiorina" mit dem Doppelstrich als abgeschlossen vermuten lassen sowie die Einheitlichkeit der Komposition nach dem Doppelstrich, kann man wohl annehmen, daß es sich um die Vertonung einer Szene in Dialogform handelt. Die

Komposition in einem größeren Zusammenhang sehen zu wollen, d.h. in ihr die Keimzelle einer Oper angelegt zu sehen, wäre übertrieben, aber Schreker hat bereits zu diesem Zeitpunkt einen szenischen Text vertont, der durch seine - wie man vielleicht annehmen darf - mutwillige Zerstörung nicht mehr zu eruieren ist. (Diese Komposition ist eher in die Gattung des Theaterlieds einzuordnen. Theaterlieder werden für Schauspieler komponiert, die sie an gegebener Stelle innerhalb ihres gesprochenen Textes vortragen. Die Gattung des Theaterlieds geht über die des "Lieds" hinaus; da das Theaterlied sich auf den szenischen Zusammenhang bezieht und man aus ihm verständlich wird.)

"Ich hab in Sorgen" WoO Nr. 6
nach einem Gedicht von Mia Holm (s.S. 12, s.u.)

Ich hab in Sorgen, Schmerzen mich todesmatt gedacht.	a
Ich blicke zu den Sternen der Schönste löst sich sacht,	a'
versinkt in meiner Seele verscheucht dort jeden Schmerz,	b
Ein süßes Deingedenken geht strahlend mir durchs Herz.	b'

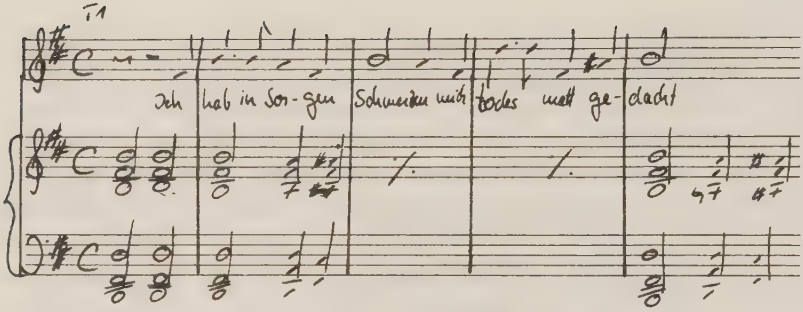
In der Vertonung Schrekers: a - a' - b - b' - b' (2. Hälfte) - b'

Dolorosa 4/4 Takt

1 Takt				
4 Takte	Vordersatz	auftaktig	a	h-Moll
4 Takte	Nachsatz	auftaktig	a'	H-Dur
5 Takte		auftaktig	b, b'	fis-Moll
2 Takte		auftaktig	b'	(2. Zeile)
4 Takte		auftaktig	b'	h-Moll
4 Takte	Epilog			H-Dur

Dieses Lied "Ich hab in Sorgen", "Dolorosa" überschrieben, entstammt dem Zyklus von fünf Liedern (dort ist es das vorletzte Lied) nach den "Mutterliedern" von Mia Holm. Mit 24 Takten gehört es zu Schrekers kürzesten Kompositionen; dennoch liefert das Lied in seiner Kürze ein prägnantes Beispiel für die Art von Vertonungen, in denen die Musik das Unausgesprochene und Verborgene des Gedichtes zum Ausdruck bringt (s.u.).

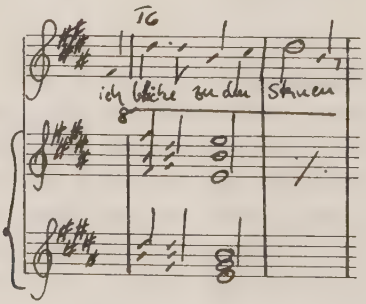
Schreker hat die auftaktige Metrik des Gedichtes in das Lied übernommen, in dem in Takt 1 und 5 die Singstimme jeweils mit der Dominante fis einsetzt und der Melodieverlauf mit der Tonika h endet. Der Rhythmus der Singstimme, der im Vordersatz (a) konstituiert wurde, behält im Nachsatz (a') seine Gültigkeit.



Der Rhythmus der Singstimme bildet das verbindende Element zwischen Vordersatz und Nachsatz; gemäß dem Text steht der Vordersatz in h-Moll, während der Nachsatz im affirmativen H-Dur notiert ist.

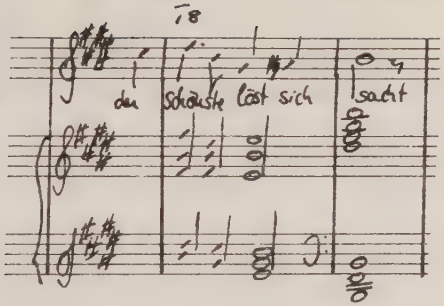
Der Nachsatz ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. In der akkordischen Begleitung im 4/4-Takt wird der Satz im Verhältnis zur Begleitung im Vordersatz metrisch umgedeutet.

Bsp. 2



In den Takten sechs, sieben und acht setzt der Baß aus und die Begleitung erklingt in enger hoher Lage; das heißt sie umschließt die Singstimme, die in diesen Takten nicht die höchste Stimme ist. Aus dieser engen Lage wird der H-Dur Akkord auf das Wort "sacht", welches den a-Teil des Gedichtes abschließt, gespreizt und erklingt in extrem weiter Lage. Durch diesen Vorgang wird der Ganzschluß des Nachsatzes (Takt 9) relativiert.

Bsp. 3

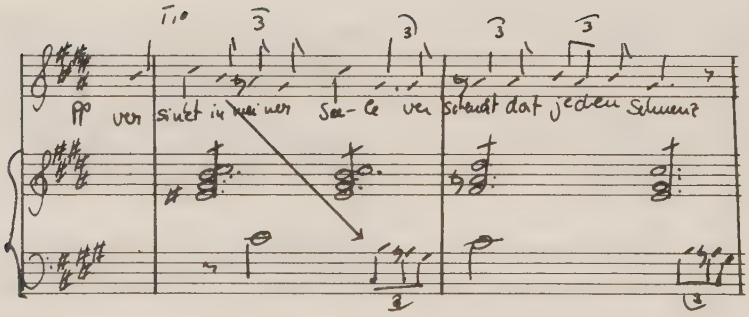


Der Text wird durch die musikalische Symbolik, die Schreker hier anwendet, ausgedeutet.

Durch ein pianissimo deutlich abgesetzt, beginnt der b-Teil des Gedichtes - Schreker faßt im Lied b und b' in eine Einheit - mit einem musikalisch völlig neuen Charakter, dessen triolische Bewegung einen Wechsel vom rationalen zum irrationalen Metrum andeutet.

In den Takten 10, 11 und 12 taucht im Baß eine Bewegungsfigur auf, die eigentlich keinen Fundamentcharakter hat und diese Takte fast baßlos wie in dem oben betrachteten "Lied der Fiorina" erscheinen läßt.

Bsp.4



Das triolische Motiv im Baß wurde aus der Singstimme gewonnen und markiert in den folgenden drei Takten als tonmalerisches Moment den im Text beschriebenen Vorgang (v e r s i n k t in meiner Seele). Mit einem auskomponierten Rubato wird der b-Teil zu Ende geführt, in dem untergründig trotz des notierten 4/4-Taktes ein Dreiermetrum Gültigkeit hatte.

Triolen, Tremoli, ein auskomponiertes Rubato, also die Unschärfe des Metrums und die tonartliche Hinwendung von H-Dur zu fis-Moll, die über die Doppeldominante cis^7 erreicht wird, heben diesen Teil hervor. Gis-Moll kann als stellvertretender D-Dur Gegenklang aufgefaßt werden.

Gleichsam einer Überleitung zur Apotheose wird die letzte Textzeile wiederholt und durch die gleichartige Begleitung mit dem vorangegangenen Teil verklammert. Zur Bekräftigung des Schlusses wird b' ein weiteres mal vertont, das als Wiederholung den rhythmischen Fluß des Anfangs, jetzt in H-Dur, wieder aufnimmt.

Das strahlende H-Dur nimmt Bezug auf das h-Moll und wird in die Apotheose übergeführt.

In den letzten vier Takten erfährt der Klang eine Eintrübung, das heißt er wird unscharf. Das melancholische H-Dur erfährt eine Brechung dadurch, daß die Akkorde immer tiefer geführt werden und das Lied in einem tiefen Tremolo endet.

Der oben beschriebene Übergang vom a- zum b-Teil (Takt 9/10) ist in seiner Gestalt bedeutsam für die spätere montage-artige Kompositionsweise im Lied "Rosentod" Op. 7,5, das etwa zwei bis drei Jahre nach dem hier untersuchten Lied entstand.

Wie in einer Überblendung wechselt der Charakter sehr abrupt, werden die Charaktere ohne Vermittlung nebeneinandergesetzt. In seiner verkürzten Form kann das Lied "Ich hab in Sorgen" als einfaches Modell für den späteren "Rosentod" aufgefaßt werden.

"Ein Rosenblatt" WoO Nr. 16

nach einer Textvorlage von Vincenz Zusner (s.o., s.u.)

Als jüngst der Bach im Morgenglanze
den ersten Kuß der Rose gab -, a

da sank aus ihrem Blütenkranze
in seine Flut ein Blatt hinab. a'

-

Dies trägt er nun auf seinen Wellen
durch Wald und Flur im süssen Weh - b

und wahrt es selbst an öden Stellen,
bis es verrauscht im tiefen See. b'

-

Wenn auch im bunten Weltgetriebe
schon unsre letzte Freude schwand -, c

das Rosenblatt der ersten Liebe,
umschwebt uns bis zum Grabesrand. c'

Formplan: 'Ein Rosenblatt'

D-Dur 6/8 Takt

A	2 T Vorspiel			
	8 T	- gab	..... a	
	8 T	- hinab	..... a'	
18				
B	7 T	- weh	..... b	
	6 T	- See	..... b'	(Halbton tiefer
16	3 T Überleitung			
A'	8 T	- schwand	 c	
	8 T (Dehnung)	- rand	..... c'	
20	4 T Nachspiel			

Der philologische Befund der Komposition wirft einige Fragen auf, die leider nurdurch Vermutungen beantwortbar sind.

Wir wissen, daß Schreker diese Komposition, sehr wahrscheinlich in Verbindung mit den zwei weiteren Zusnervertonungen (s. unten) dem Preisgericht für den Zusnerpreis eingereicht hat. Über jedem dieser Lieder steht der Titel des vertonten Gedichtes mit dem Zu-

satz "von Zusner". (in den drei Liedern wurde dasselbe zwölfzeilige Notenpapier von G.E. & Co. verwendet.)

Das Lied "Ein Rosenblatt" wurde 1900 mit dem zweiten Preis - ein erster wurde nicht vergeben - ausgezeichnet. Neben dem Titel des Liedes steht die Widmung "Meiner geliebten Mizi zum ewigen Angedenken. Der Componist Franz Schreker."

Hinter dem Textdichter "Zusner" ist in Klammern notiert: "(Preis)". Diese Zusätze sind in einer deutlich später einzuordnenden Handschrift Schrekers erfolgt. Man kann daher vermuten, daß die Widmung der späteren Gemahlin Schrekers Maria Binder gilt: Schreker wird die Widmung erst nach dem Sommer 1908, als er Maria Binder kennenlernte, auf das frühere Manuskript geschrieben haben (Mizi gilt im österreichischen als Koseform für Maria).

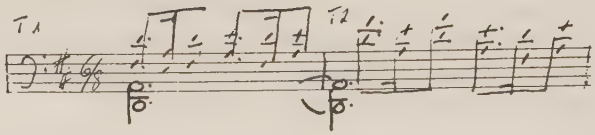
"Der Componist Franz Schreker" bezieht sich in jedem Falle auf die Widmung und nicht auf die Komposition, da man davon ausgehen muß, daß die eingereichten Lieder der Jury anonym zur Beurteilung vorgelegen haben. Ferner kommt hinzu, daß Schreker sich nur mit "k" schreibt, eine Schreibweise, die er erst nach 1901 aufnahm.

In der letzten Akkolade der zweiten Seite sind einige Radierungen und unkenntlich gemachte Eintragungen zu sehen. Ein 9/8-Takt - 6/8 ist notiert - kann rekonstruiert werden.

Schreker vertonte die drei Strophen des Gedichtes als dreiteiliges Lied in einer da-capo-Form.

Proportional ist die dritte Strophe durch die übliche Dehnung am Liedende um einen Takt länger, woran sich ein dreitaktiges Klaviernachspiel anschließt.

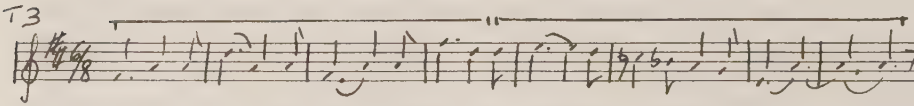
Das Klangband, das sich durch die ganze Komposition zieht, Beispiel 1:



liegt in der ersten Strophe im Diskant der Klavierbegleitung und in der zweiten Strophe im Baß. Ein durchgängiger Orgelpunkt auf d/a, in den Takten 7, 8 und 15 auf g, bildet das statische Fundament der ersten Strophe.

Nach zwei Takten Klaviervorspiel hebt in Takt 3 die Singstimme volltaktig an, die nach einem achttaktigen Vordersatz den ersten Vers beendet.

Beispiel 2:

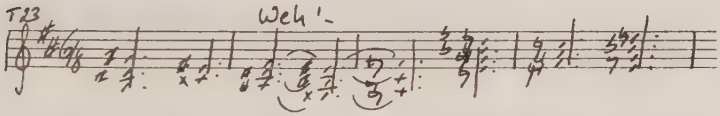


In Takt 11 setzt der zweite Vers der ersten Strophe ein, der die Wiederholung des ersten Verses ist, aber nicht wie dieser gedehnt wird, sondern sieben Takte beinhaltet. Um die Symmetrie herzustellen, schließt sich ein klavieristischer Zwischentakt an, der zum B-Teil, der zweiten Strophe, überleitet.

Wie oben bereits erwähnt, befindet sich das Klangband in der zweiten Strophe im Baß der Begleitung, über dem sich Akkorde auf jedem ersten und dritten Achtel des Taktes erheben. Aus dem

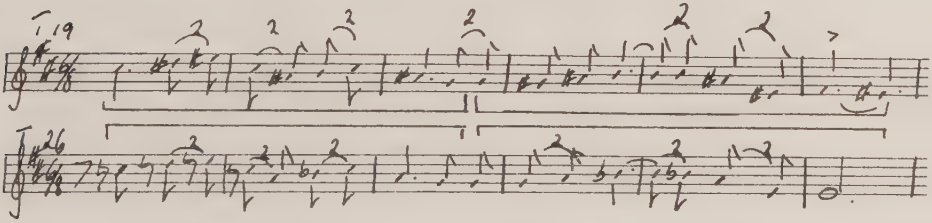
leichten "Dahinplätschern" des Baches in der ersten Strophe entstehen nun in tiefer Lage Wellen. Durch die chromatische Begleitung entsteht ein völlig anderer Charakter in dieser Strophe, das "süße Weh" des Textes ist hier musikalisch ausgedeutet.

Beispiel 3:



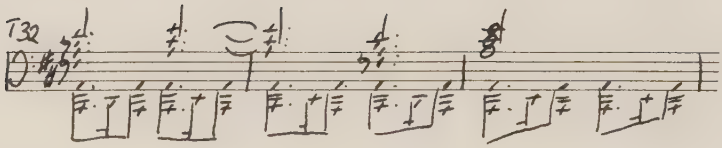
Der erste Vers der zweiten Strophe erfolgt in einer sechstaktigen Phrase (Takt 19-24), mit sich anschließendem Klaviernachhall (T 25). In Takt 26 beginnt der zweite Vers der Strophe, der ebenfalls in sechs Takten den Vers zu Ende bringt und eine variierte Wiederholung des ersten Verses ist; Er erscheint in einer um einen Halbton tiefer liegenden Transposition.

Beispiel 4:



In Takt 32 leiten drei Takte klavieristisches Zwischenspiel zur dritten Strophe A' über.

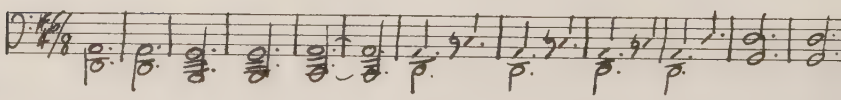
Beispiel 5:



Beide Verse einer jeden Strophe werden durchgängig durch einen Zwischentakt voneinander abgehoben.

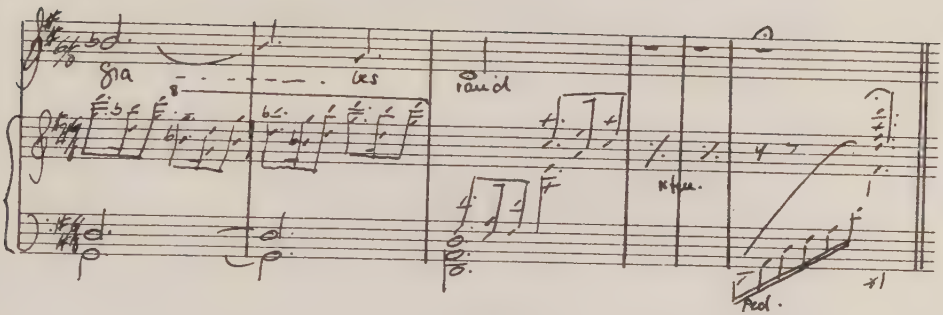
Die letzte Strophe nimmt den Duktus der ersten Strophe wieder auf. Der Orgelpunkt setzt wieder ein. Dieser wird aber bei den Worten "das Rosenblatt der ersten Liebe" modifiziert.

Bsp. 6



Das Klangband schraubt sich über dem Orgelpunkt im letzten Vers (c') beständig höher, bis es in Takt 49/50 mit der Spielanweisung "morendo" in oktavierter Lage über der Singstimme mit den Worten "Grabes"-rand schwebt.

Bsp. 7



In einem viertaktigen Epilog klingen die Wellen aus und werden von einem Arpeggio abgeschlossen.

D-Dur und Fis-Dur werden unvermittelt nebeneinander gestellt. Ein h-Moll, das vermittelnd wirken würde, erscheint jedoch nicht.

Dies könnte im Rahmen damaliger konservativerer Auffassungen als Kühnheit empfunden worden sein, da Tonartebenen entstehen, die nicht mehr eindeutig auf funktionelle Harmonik zurückzuführen sind. Aber die Komposition hat die offizielle Anerkennung der Preisrichter des Konservatoriums gefunden und wurde dafür ausgezeichnet.

Eine Parallelvertonung im Vergleich:
"Ach, noch so jung und schon verblüht"
nach einer Textvorlage von Ernst von Scherenberg
von Franz Schreker Op. 7/6 und
Robert Fuchs Op. 81/3

Ach, noch so jung und schon verblüht!-
So weit noch der Weg und die Füße so müd!-
In trostloser Wüste auf glühendem Sand
lieg ich verlassen, bestaubt und verbrannt!

Wie zog ich aus mit jubelndem Mut;
das Herz war frisch und der Weg war gut!
Doch jagt' ich verlokkenden Bildern nach
und fand nur Täuschung und bitt're Schmach!

Nun lieg ich hier auf glühendem Sand,-
in trostloser Wüste, bestaubt und verbrannt ... (Schreker)
zum Tod ermattet, bestaubt und verbrannt!- ... (Fuchs)

Ach, noch so jung und schon so verblüht!-
so weit noch der Weg und die Füße so müd!
die Füße so müd! ... (Fuchs)

Das Gedicht "Auch, noch so jung und schon verblüht" von Ernst Scherenberg scheint sowohl den Schüler Franz Schreker als auch seinen Lehrer Robert Fuchs zur Vertonung inspiriert zu haben. Als Op. 81/3 wurde das Lied von Robert Fuchs gedruckt. Franz Schrekers Vertonung des Liedes Op. 7/6, das ebenfalls gedruckt wurde, entstand bereits zwischen 1898 und 1900, also vor der Fuchs'schen Komposition und in der Zeit, in der Schreker im Kompositionsunterricht bei Robert Fuchs war. Ein Vergleich des Formaufbaus beider Lieder zeigt die unterschiedliche Handhabung der Textvorlage:

Schreker komponierte nach dem Text ein dreistrophiges Wechsellied (A-B-C) in Des-Dur, 76 Takte umfassend.

Der Formplan: op. 7/6

A -	3/4 Takt mäßig 2 T Vorspiel auf der Dominante von Des-Dur				
	1. Strophe	8 taktige Periode	- (müd)	volltaktig	
		8 taktige Periode	- (verbrannt)	auftaktig	
28T		10 T Zwischenspiel leidenschaftlich			op. Es
B -	2. Strophe	8 taktige Periode	- (gut)	auftaktig	
		8 taktige Periode	- (Schmach)	auftaktig	op. As
24T		6 T Zwischenspiel			op. As
C -	3. Strophe	8 taktige Periode	- (verbrannt)	volltaktig	
		1 Zwischentakt			
		8 taktige Periode	- (verblüht)	volltaktig	
		1 Zwischentakt			
		6 taktige Periode	- (müd)	auftaktig	op. As
28T		4 Takte Coda			

In Schrekers Komposition unterbricht kein Zwischenspiel die Abfolge der Verszeilen, die jeweils 8taktigen Perioden folgen, unmittelbar aufeinander. So verhält es sich in den beiden ersten Strophen, die durch Zwischenspiele voneinander getrennt sind. In der dritten Strophe treten Zwischentakte zwischen die einzelnen Perioden. Durch die rhythmische Verbreiterung der letzten Strophe, die textlich die variierte Wiederholung der ersten Strophe ist, entsteht eine Überdehnung am Liedende, die eine Symmetrie zum ersten Teil herstellt. A- und C-Teil sind textlich und proportional miteinander verwandt, während die musikalische Sprache keine Verknüpfung zuläßt.

Robert Fuchs griff in seiner Komposition die Da-Capo-Form des Textes auf und komponierte ein dreiteiliges Lied, A-B-A'-Form, von 90 Takten in e-Moll.

Der Formplan: Op. 81/3

A - 6/8 Takt leidenschaftlich				
	2	Takte Vorspiel		
1. Strophe	8	taktige Periode - (müd)	volltaktig	
	2	Takte Zwischenspiel		
	11	taktige Periode - (verbrannt)	auftaktig	op. e
	7	Takte Überleitung		op. e
30T		Doppelstrich		
B - 2/4 Takt				
2. Strophe	8	taktige Periode - (gut)	auftaktig	
	2	Takte Zwischenspiel		
	11	taktige Periode - (Schmach)	auftaktig	
	5	Takte Überleitung		op. g
26T		Doppelstrich		
A' - 6/8 Takt				
3. Strophe	11	taktige Periode - (verbrannt)	auftaktig	op. e
	1	Zwischentakt		
	9	taktige Periode - (müd)	volltaktig	
	5	taktiger Halbsatz - (müd)	auftaktig	
34T	8	Takte Coda		op. e

Bei Fuchs sind die einzelnen Verse in einer Strophe durch Zwischentakte getrennt. Sowohl die Überleitung, als auch die Doppelstriche, die durch den Taktwechsel der Strophen bedingt sind, ist die strophische Unterteilung sehr deutlich. Die dritte Strophe hat hier Da-capo-Charakter, da sie musikalisch die Wiederholung der ersten Strophe darstellt. Auch Fuchs dehnt am Ende des Liedes den Text durch eine rhythmische Verbreiterung, ja er wiederholt noch einmal den letzten Halbsatz.

Die Auswahl der analytisch betrachteten Lieder erschließt sich aus ihrer Entstehungszeit. Sie markieren damit jeweils unterschiedliche Entwicklungsstufen in der musikalischen Biographie Schrekers, die innerhalb des Frühwerkes nachzuzeichnen versucht wurde.

"Die Rosen und der Flieder" wie auch "Des Meeres und der Liebe Wellen" entstanden noch vor dem Kompositionsunterricht Schrekers. "Das Lied der Fiorina" entstammt der Zeit unmittelbar vor dem Unterrichtsbeginn bei Robert Fuchs im Fach Komposition.

Den Abschluß der Kompositionsausbildung Schrekers markiert das preisgekrönte Lied "Ein Rosenblatt", das die offizielle Anerkennung der Preisrichter des Konservatoriums fand.

"Ach, noch so jung" gibt einen Ausblick auf die Zeit nach dem Konservatoriumsunterricht. Dieses Werk ist das einzige der hier untersuchten Lieder, das zum Druck gelangen konnte.

H.R. Fleischmann schrieb 1914 in der "Neuen Musikzeitung" über Schrekers Liedschaffen:

"... Seine ersten Lieder zeugen bereits von einem starken Können und einem Streben nach Höhe; ein seinen späteren lyrischen Schöpfungen (fünf Gesänge aus den Tausend und ein Nächten) scheint der Komponist bereits eine ganze Entwicklung hinter sich zu haben. Es sind Lieder von tiefdunkler, friedloser, leidenschaftsdurchwühlter Ausdrucksweise, voll schwerer, stark melancholischer Stimmungen ..." (S. 147-176)

Nach der analytischen Betrachtung erscheint es jedoch legitim, die Äußerung Fleichsmanns auch auf die frühen ungedruckten Lieder, die er sicher nicht gekannt hat, zu beziehen. Auch in diesen Kompositonen zeigt sich bereits ein Formgefühl, das später immer wieder sichtbar wird.

Hugo Wolf, Arnold Schönberg und Alexander Zemlinski skizzieren in ihren frühen Liedern einen dem Gedicht gemäßen Stimmungsgehalt, der für die Dauer des Liedes Gültigkeit besitzt. Schreker dagegen zeigt in seinen frühen Liedern ein unvermitteltes Nebeneinander verschiedener Stimmungen, die montageartig ausgelegt sind, oder aber er sprengt Versatzstücke ein, die die Grundstimmung durch ihre Plötzlichkeit trüben.

Die Eingriffe, die Schreker an den Texten, die er vertonte, vorgenommen hat - hier wäre vor allem Textwiederholung, Umstellen einzelner Verse und Zusammenziehen bzw. Dehnen von Strophen und Versen zu nennen -, verdeutlicht ein Zitat Schrekers über die Auswahl der zu vertonenden Texte:

"Es ist nicht leicht, geeignete Gedichte zur Liedkomposition zu finden. Viele sind als Kunstwerk in sich abgeschlossen. Formvollendet, alles Verborgene erschöpfend, genügen sie sich selbst. Andere wieder, in einer berauschenden, klingenden Sprache, einer Sprache, die selbst Musik ist, müssen durch ihre Vertonung naturgemäß eine Abschwächung erfahren. Ich empfand dies oft bei vertonten Versen von Dehmel, Hoffmannsthal, Wilde und anderen. Die Musik ist selbstherrlich. Sie drückt auf ihre Schwesterkunst, beansprucht alles für sich. Sie ist in dem Augenblick, wo sie dazutritt, das Unmittelbare, Sinnfälligere. Und dort, gerade dort, wo ihr Raum gelassen wird zu ergänzen, Unausgesprochenes, Unaussprechbares in ihrer geheimnisvoll mystischen Art anzudeuten, gerade dort weiß sie sich unterzuordnen, anzuschmiegen und verbindet sich dann mit dem Ausdrucksmittel der Sprache zu Einheitlichem, Vollendetem."

"Flammen" Op. 10
Oper in einem Akt
(s.u.)

Der Ort der Handlung von "Flammen" ist eine Burg in Deutschland, zum Ende des ersten Kreuzzuges. Ein Sänger gelangt singenderweise zu der Burg, wo die Dienerschaft, Irmgard, die Frau des Fürsten und Agnes, dessen Schwester zum Gebet für den ins Heilige Land gezogenen Fürsten niederknien. (1. Szene)

Die alte Margot gemahnt auch an diesem Tage die Fürstin an des Fürsten Abschiedswort, welches lautete: "Wenn fern von mir im Herzen dir ein Fühlen erquillt, daß jäh mein Bild daraus verdrängt, fleh ich zum Herrn, daß in den Kuß, den mir dereinst als Willkommensgruß dein Mund gewährt, er mir gnädig beschert den Tod." (2. Szene)

Irmgard äußert sich der Schwester des Fürsten, Agnes, gegenüber gequält über den Schmerz, den ihr der Klang dieser Worte bereitet; doch Agnes erinnert an den Trost in diesen Worten für den seit drei Jahren abwesenden Bruder und Gatten. (3. Szene)

Die Sommerabendstimmung erfaßt Agnes, die sich an dem Rosenduft berauscht und auch in sich ein Geheimnis leben fühlt: ... o sage mir, was bei seines Liedes Klang mein Herz durchdrang gleich freudiger Klage? Auch Agnes hatte den Sänger gehört. (4. Szene)

Zunächst hinter der Szene singt der Sänger frei und kraftvoll: "Mein Haupt, das bot ich dem Winde und glich dem lachenden Kinde, das noch kein Schicksal erschreckt", währenddessen hört Agnes ihm zu. Agnes und der Sänger begegnen sich und der Sänger fragt Agnes, ob sein Lied ihr nicht seltsam geklungen hätte, doch sie hörte nur den Klang der Melodien; was sie bergen und enthüllen, der Seele innerstes Erbeben mußte ungehört vergehen (5. Szene).

Irmgard ist, vom Gesang des Sängers gelockt, auf die Terrasse getreten, wo sie von ihm erblickt wird; er singt ein Lied auf ihre Schönheit, vergleicht sie mit seiner Sonne, die ihm einst ungetrübt und ganz scheinen und strahlen wird. Irmgard, zunächst noch mit erzwungener Ruhe, weist auf die ihr auferlegten Schranken hin, doch wird sie immer aufgeregter und gesteht ein "Überschäumen ihres Fühlens in heißen Fieberträumen", doch kann sie die Fassung wieder erlangen und bedenkt des Fürsten Gebot. Eine mit Schranken auferlegte Liebe bedeutet für den Sänger keine Liebe. Hierauf besingt Agnes die Liebe, wie sie in ihren Augen erscheint. Der Sänger schließt sich dem Gesang über die Liebe an, indem er, ohne die Namen zu nennen, Irmgard und sich meint!

Die Klimax dieser Szene betreffend heißt es mit den Worten des Sängers, in sinnlicher Erregung steigernd: "Und wie die Blicke nimmer sich lassen, in tiefsten Fühlens glüh'ndem Erfassen, lodert im Purpur entfesselter FLAMMEN Leben um Leben in Eins zusammen." Daraufhin reicht Irmgard dem Sänger eine Rose, die dieser an seine Lippen drückt. (6. Szene)

Die Szene wird gestört durch einen Hornruf, der einen Boten ankündigt. (7. Szene) Der eintretende Ritter wurde vom Fürsten gesandt, die siegreiche Heimkehr anzukündigen. (8. Szene) Irmgard, mit Mühe nach Fassung ringend, gibt Weisung, das Schloß für die Ankunft des Fürsten festlich zu schmücken; Agnes geht, dieser Weisung folgend, in den Saal und läßt den Sänger und Irmgard zurück. (9. Szene)

Endlich allein, gesteht der Sänger Irmgard seine Liebe zu ihr, sie hat seinen Sängersinn auf ewig gewonnen und auch in Irmgard bricht die Leidenschaft aus, doch noch verhält sie sich des Schwures wegen ihm gegenüber abwehrend. Sie sieht sich als Mörderin ihres Gatten und erlebt visionör den Schwur, den sie im Begriff ist zu brechen und die Folgen für den Gatten, für den es den Tod bedeutet. Doch der Sänger will Irmgard nicht hergeben, er emp-

fing von ihr das Leben und bittet sie, gemeinsam zu fliehen. Nun folgt das Duett: "Ja, laß uns fliehen ins frohe Ferne, wo das Licht der gold'nen Sterne unsre Wonne wieder blinkt, Laß uns fliehn hinaus ins Leben". (10. Szene)

Sie wollen entfliehen, doch da tritt Agnes auf die Terrasse, wo sie im Mondlicht, von Irmgard und dem Sänger aus dem Dunkel heraus beobachtet, niederkniet und ein Schmerzgebet für ihren Bruder betet, daß Treue unversehrt bleibt und Liebe ihn neu grüßen wird. (11. Szene)

Von diesem Anblick tief ergriffen, sieht Irmgard ihren Weg nun klar vor sich und trennt sich von dem Sänger, dessen Kraft ebenfalls durch das Gebet der Heiligen gebrochen wurde. Aus Liebe zu Irmgard flieht er und läßt sie zurück, die vom Schmerz wie betäubt stehen bleibt. (12. Szene) - Doch dann faßt sie sich wieder und wendet sich mit fester Entschlossenheit den Ankunftsvorbereitungen für ihren Gemahl zu. (13. Szene) Vom Turme ertönen Hornrufe, die von den nahenden Kreuzfahrern beantwortet werden. (14. Szene)

Die Kreuzfahrer und der Fürst erscheinen und werden von der Dienerschaft begrüßt, dann begeben sich die Kreuzfahrer in die Kapelle, um ein Dankgebet zu sprechen, indes der Fürst auf die Fürstin wartet. (15. Szene) Die folgende Szene gehört mit ihren 54 Takten ganz dem Fürsten, der sich auf das Wiedersehen mit seiner Gattin vorbereitet. (16. Szene)

Im feierlichen Aufzug kommt Irmgard, herrlich geschmückt, inmitten von blumenbekränzten Mädchen aus dem Saal. Pagen tragen ihre Schleppe und einer derselben trägt einen Pokal. Es folgen Agnes und Margot. Irmgard spricht einen Willkommensgruß für den Fürsten und trinkt ihm in Demut aus dem Pokal zu. Nach dem Trank wankt sie und sinkt von den Umstehenden gestützt zu Boden.

Der Fürst stürzt zu ihr hin, doch sie stößt ihn von sich, daß er sie nicht küsse. Der Fürst erhebt sich mit starrem Entsetzen, ohne momentan den Sinn der Worte zu erfassen. In den Armen von Agnes, die die sterbende Irmgard stützt, hebt der Gesang der Irmgard an, die visionär ins Leere blickt und dem Fürsten von ihrem Schicksal berichtet. "Heißes Fühlen, nie gekannt, strömt durch meine Seele; meine Seele steht in Brand, rings um mich glühendes Rot - FLAMMEN." Und mit ersterbender Stimme spricht sie: "Und so brach ich dein Gebot, doch es klang ein Lichtgebet - Herr, vergib als Büßerin, vor dem Kuß dich zu wahren - geh ich in den Tod." Sie stirbt. (17. Szene)
Ende der Oper

Die Stellung des Librettos im Werk Schrekers

"Flammen" stellt bereits als erstes Bühnenwerk Schrekers das musikalische Drama einer Frau vor, die durch ihr Verhalten Schuld auf sich lädt, eine Schuld, die ihr durch die Verbindung mit einem Musiker, in diesem Falle ist es ein Sänger, widerfährt, die sie sterbend büßen muß. In "Flammen" ist die Substanz des Einakters bereits das Motiv der "gefallenen Frau", das sich in den Opern Schrekers immer wieder zeigen wird. Ebenso ist in diesem frühen Werk die Figur des Künstlers, der einem Ideal nachstrebt, schon angelegt.

Szenenplan der einaktigen Oper "FLAMMEN"

Text von Dora Leen

Musik von Franz Schreker

I. Szene:	Sänger, Irmgard, Chor der Dienstleute (Tenor) (Sopran)	
Orgelpunkt:	C (C-Dur) (F-Dur)	
Orchester-zwispi.:	5 19 4 10	= 38
Sänger:	19	= 19
Irmgard:	8	= 8
Chor:	18	= 18

II. Szene	Margot (Alt)	
Orgelpunkt:	(c-Moll)	
Orchester-zwispi.:	6 4 8 10	= 28
Margot:	6 13 4	= 23

III. Szene	Irmgard, Agnes (Sopran)	
Orgelpunkt:	b ces es	
Orchester-zwispi.:	1 1	= 2
Irmgard:	3 15 6	= 24
Agnes:	14 1	= 15

IV. Szene	Agnes	
Orgelpunkt:	g c/g	
Orchester-zwispi.:	8 16 6 9	= 40
Agnes:	6 15 9	= 30

V. Szene Sänger, Agnes

Orgelpunkt: b es

Orchesterzwispi.: 6 4 4 2 2 2 6 = 26

Sänger: 36 4 4 6 4 8 20 18 5 22 = 104

Agnes: = 23

VI. Szene Sänger, Irmgard, Agnes

Orgelpunkt:

Orchesterzwispi.: 7 4 2 9 5 24 = 51

Sänger: 24 13 8 21 8 96 = 136

Irmgard: = 34

Agnes: 21 = 21

VII. Szene Irmgard, Chor der Dienerschaft

Orgelpunkt: g g e

Orchesterzwispi.: 2+8+10 = 20

Irmgard: 2 = 2

Chor: 7 = 7

VIII. Szene Ritter (Baß)

Orgelpunkt: a e

Orchesterzwispi.: 9 1 = 10

Ritter: 3 28 = 31

IX. Szene Irmgard, Agnes, Chor der Dienerschaft

Orgelpunkt: a ais dis cis fis

Orchesterzwispi.: 5 35 = 40

Irmgard: 10 2 = 12

Agnes: 4 = 4

Chor: 10 = 10

X. Szene Sänger, Irmgard (Duett)

Orgelpunkt: a a dg b/h cis cis b- d-e | Duett
fis

Orchesterzwispi.: 4 2 3 3 2 3 2 1 4 = 24
Sänger: (6 19) (15 7 7) (5 1 9 4) (3 7) 4 20 = 72 + 48
Irmgard: (13) = 52

XI. Szene Agnes (Gebet der Agnes)

Orgelpunkt: ad gcg g

Orchesterzwispi.: 6 6 = 12
Agnes: 26 = 26

XII. Szene Sänger, Irmgard

Orgelpunkt: ces ges f f g g gis
ais c

Orchesterzwispi.: (7) (7) 1 4 (5) 2 1 2 = 28
Sänger: (4) 8 2 = 14
Irmgard: 4 9 17 2 (3) = 35

XIII. Szene Irmgard

Orgelpunkt: fb b b

Orchesterzwispi.: 31+2 4 = 37
Irmgard: 6 = 6

XIV. Szene Chor der Dienerschaft

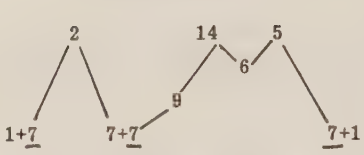
A B
Orgelpunkt: a da fisfise a da dh f c fas g g

Orchesterzwispi.: 6 6 1 6 15+10 6 6 2+5 5 4 = 74
Chor: 22 25 22 15 24 14 = 69

A B A A B C

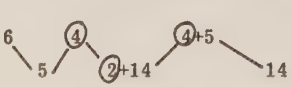
XV. Szene Fürst (Bariton), Chor der Kreuzfahrer, Chor der Diener

Orgelpunkt: g cg c



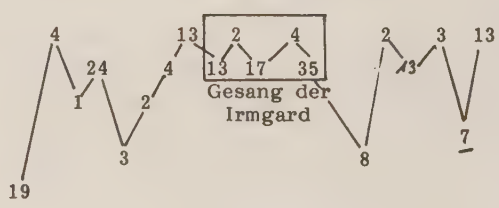
XVI. Szene Fürst

Orgelpunkt: f a cf fis hdfis



XVII. Szene Irmgard, Fürst, Chor der Kreuzfahrer Chor der Dienerschaft Chor der Mädchen

Orgelpunkt: h as c f g c f c h g ais a
cis f a a gis d
h fis

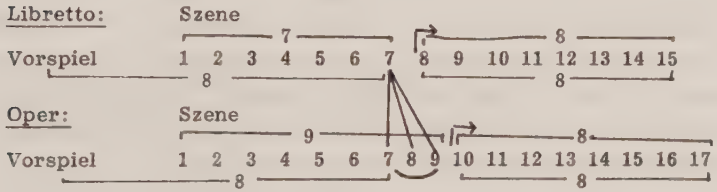


Die zur Oper vorliegenden Quellen, nämlich das Textbuch, der Klavierauszug und die Partitur, weisen so starke Divergenzen auf, daß auf jedes gesondert eingegangen werden muß.

Die Partitur der Oper "Flammen" besteht aus einem 112taktigen Orchestervorspiel und 17 aufeinanderfolgenden Szenen.

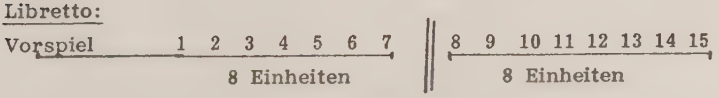
In der zwölften Szene trennt ein formaler Unterschied die Partitur von dem Klavierauszug. In letzterem folgt auf Szene 12 Szene 13. In der Partitur aber erscheint keine 13. Szene, in Handlung ist dort Bestandteil der zwölften Szene, auf die unmittelbar Szene 14 folgt. (Ebenso wie es im Schreker'schen Oeuvre kein Opus 13 gibt, existiert auch in der Partitur zu Flammen keine Szene 13.) Anders dagegen der Klavierauszug und das Libretto, in denen eine 13. Szene erscheint.

Im Libretto von Dora Leen erstreckt sich die Handlung über 15 Szenen. Dies sind zwei Szenen weniger als in der von Schreker vertonten Fassung.



In der siebten Szene treten Oper und Libretto auseinander. Schreker untergliederte diese Szene in drei Szenen.

Höhepunkt und Mitte der Oper fallen in die zehnte Szene, die der achten Szene des Textbuches entspricht und in beiden Fällen die zweite Hälfte des Werkes einleitet. Die Textvorlage von Dora Leen, 15 Szenen und das Vorspiel, welches mitgedacht werden muß, ist symmetrisch angelegt. Es ist eine Halbierung vorgesehen, die zwei Teile aus je acht Einheiten zu einem Ganzen fügt.



Durch den Eingriff Schrekers entstehen aus der siebten Szene zwei weitere, durch die die Klimax in die 10. Szene verlegt wird und so ein Verhältnis von neun zu acht Szenen zu entstehen scheint.

In der vertonten Fassung handelt es sich um 17 Szenen, also 18 Teile, die sich aber nicht, wie man annehmen könnte, aus neun plus neun Teilen zusammensetzt, sondern, wie oben bereits erwähnt, durch die herausragende 10. Szene - die eine zweite Hälfte der Oper einleitet - und die Gruppe von Szene 7, 8 und 9 als einer Szene sich eine Proportion von acht plus acht Teilen ergibt. (2 x 8)

Der innere musikalische Zusammenhang aber orientiert sich an der Libretto-Fassung, da die drei Szenen (7, 8 und 9) musikalisch verknüpft sind und als eine Einheit angesehen werden müssen. Schreker bringt durch seine Komposition das Werk in eine symmetrische Proportion, die oberflächlich betrachtet ein Sich-entfernen von dem Libretto zu bedeuten scheint, für den musikalischen Zusammenhang aber bleibt die Textvorlage maßgebend.

Auch die großformatige Anlage der Oper unterliegt einer symmetrischen Architektur, sie setzt sich nicht aus der bloßen Aneinanderreihung einzelner Szenen zusammen. Diese sind größtenteils in sich musikalisch geschlossen und orientieren sich an einem strengen Formenschema.

'Flammen' Oper in einem Akt

Vorspiel ① 2 3 4 5 6 [7] 8 [9] 10 11 12 13 ⑭ [15] 16 [17] Szenen
S S S S S

Reine Chorszenen der Oper	14. Szene	
solistisch aufgelockerte Chorszenen	7., 9., 15., 17. Szene	
Solisten	2. Szene ... Margot 4. Szene ... Agnes 8. Szene ... Ritter 11. Szene ... Agnes (Gebet der ...) 16. Szene ... Fürst	
Orchester allein/ Orchesterüberleitung:	Vorspiel	112 T
	9. Szene (2. Hälfte)	35 T
	13. Szene (ganz -6 Takte)	37 T
	14. Szene (2. Hälfte)	53 T

Für Schreker muß sich nach der Durchsicht des Librettos durch die dort angelegte Zweiteiligkeit bzw. Halbierung das Problem des "formalen Endreims" gestellt haben. Die Szenen 13, 14 und 15 des Librettos, die als große Chorszenen eine Solistenszene umschließen und die Oper zum Abschluß bringen, waren als Finale sehr geeignet (s.u.). Sie wurden als Szene 15, 16 und 17 in die Oper übernommen.

Das Finalproblem stellt sich aber auch am Ende des ersten Teils der Oper, wo sich aus den Szenen 5, 6 und 7 des Librettos kein "formaler Endreim" herstellen ließ (s.u.).

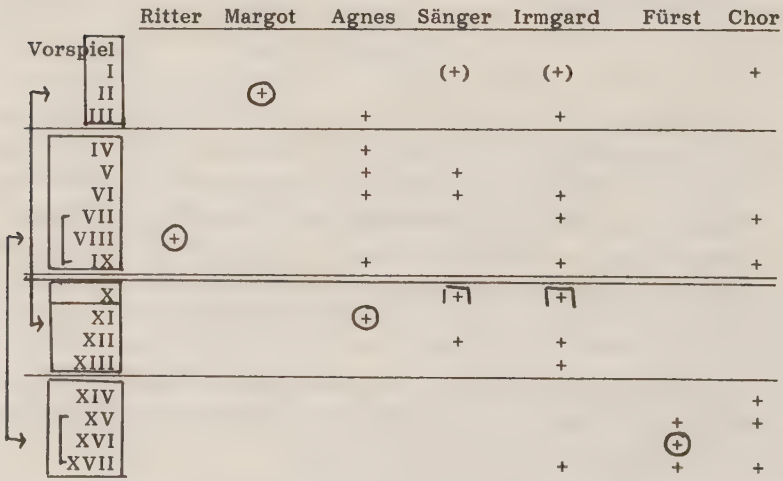
Durch ein Auffächern der siebten Szene des Librettos in Szene 7, 8 und 9 der Oper stellte Schreker eine analoge Finalsituation her, indem die siebte und neunte Szene als Chorszenen, in denen alle Akteure auf der Bühne sind, die Solistenszene (8) umschließen.

Den entworfenen lyrischen Tableaus liegen vier Einheiten zugrunde; lyrische Tableaus, die in jedem der vier Großteile durch einen Solisten gestört werden. So ergibt sich in der kompositorischen

Realisation des Librettos eine Verknüpfung des zweiten mit dem vierten Teil (s.u.).

Ist im ersten Viertel der Störfaktor die alte Margot, die Irmgard an das Gebot ermahnt, so ist es im dritten Viertel das Gebet der Agnes, die eine Flucht des Paares verhindert.

Der Ritter, der die Rückkehr des Fürsten ankündigt (8. Szene der Oper), stört im zweiten Viertel das erste Zusammensein von Irmgard und dem Sänger und endlich der Fürst selbst, der sein Solo in der 16. Szene hat.



In dieser Weise änderte der junge Komponist Schreker die symmetrische Vorlage des Librettos, welche sich aus der Abfolge von je vier Einheiten und zwei Hälften zusammensetzt aus Gründen des musikalischen Finalproblems. Trotz dieser scheinbaren Veränderung der Symmetrie stiftet der musikalische Zusammenhang wieder die Einheit, wie sie im Libretto zugrunde liegt.

Nimmt man unmittelbar vor der 10. Szene eine Achse an, was sinnvoll wäre, da sich in dieser Szene die Klimax der Oper befindet, so erscheinen die Szenen mit solistisch aufgelockerten Choreinsätzen - d.h. Chöre gefolgt von einem Sänger - der Szene 15 und 17, die den Abschluß des Einakters darstellen, an der gleichen Stelle wie Szene sieben und neun.

Durch die vertikale Achse ergibt sich eine Zweiteilung der Opfer, deren zweite Hälfte im Verlauf der Szenen eine verkürzte und zusammengezogene Widergabe der ersten Hälfte wiederspiegelt. Gemeint ist der szenisch-architektonische Bau in einer rein oberflächlich betrachteten Abfolge der Szenen.

Die analoge Stelle zum Orchestervorspiel und erster Szene - in der es sich um eine aufgelockerte Chorszene handelt - wäre die 13. Szene als Orchesterzwischenspiel und die unmittelbar folgende 14. Szene als reine Chorszene. Hier schließen sich im direkten Übergang - und dies im Unterschied zur ersten Hälfte der Opfer - die solistisch aufgelockerten Chorszenen 15 und 17, die die Solistenszene 16 (Fürst) umgeben, an, während in der ersten Hälfte die Dramaturgie fünf Szenen benötigt, um die Handlung weiterzutreiben, die auf die Klimax in der 10. Szene hinsteuert.

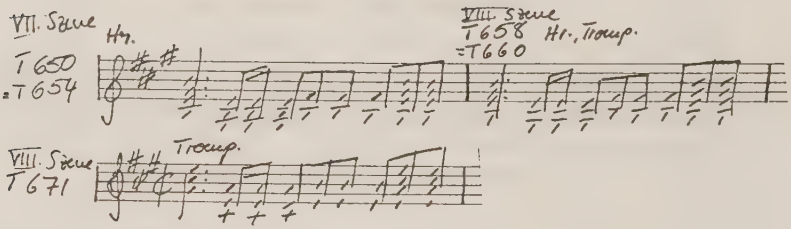
Dramatisch großes Gewicht, welches auch musikalisch auskomponiert ist, kommt der sechsten Szene zu. Hier begegnen sich Irmgard und der Sänger, hier erklingt die große Arie des Sängers, 96 Takte umfassend, zum Abschluß der Szene.

In Szene 7, 8 und 9 findet sich die Konstellation von 15, 16 und 17 antizipiert; auch hier stehen diese Szenen als Abschluß, wenn man vor der zehnten Szene eine vertikale Achse annimmt. Äußert sich die Zusammengehörigkeit, die Geschlossenheit dieser drei Szenen in zielgerichteter Weise, einer Entwicklungsform unterliegend - wie noch näher zu erläutern sein wird -, so wird die Geschlossenheit der Szenen 15, 16 und 17 durch die Wiederholung des Ein-

gangschores von Szene 15, am Ende der Oper in Szene 17, auf statische Weise erreicht.

Anders dagegen verhält es sich mit der analogen Stelle, den Szenen 7, 8 und 9. Dazu ist anzumerken, daß dies genau die Stelle in der Partitur ist, die sich vom Textbuch unterscheidet. Aus der Szene 7 des Textbuches entstehen durch Schrekers Komposition drei Szenen: 7, 8 und 9. Sie sind mit 29, 41 und 66 Takten die kürzesten der Oper und dennoch fallen mehr als die Hälfte der Takte (70) auf reine Orchesterpartien. Zwei große Orchesterzwischenspiele beschließen die jeweils außenstehenden Szenen, die Chorszenen.

Das große Orchesternachspiel der siebten Szene geht direkt in das Vorspiel der Szene 8 über, ja es werden sogar Motivpartikel übernommen.



In der Großform betrachtet sind die Orchesterteile in einem breiten Crescendo angelegt, welches im Vorspiel der achten Szene gipfelt. Der den Orchesterteilen gemeinsame Orgelpunkt e verdeutlicht die Zusammengehörigkeit über die Szenen hinaus.

Nach drei kurzen Eingangstakten des Ritters, der sich die achte Szene mit den Orchesterzwischenspielen im Verhältnis 3:1 (s.u.) teilt, wiederholt das folgende Zwischenspiel (Takt 671) über dem Orgelpunkt a das Nachspiel von Szene 7 (Takt 650) im Tutti bis zur Fermate (Takt 679).

Nun hebt der Ritter zu einem 28 Takte währenden Crescendo an, das auf die unmittelbar folgende neunte Szene zielt, die sich gleich anschließt.

Diese Szene ist in ihrer Großform zweiteilig, sie setzt sich aus dem solistisch aufgelockerten Chorteil und einer großen Orchesterüberleitung zusammen.

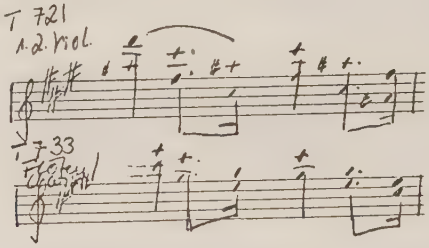
Im Gesangsteil treten der Chor, Irmgard und Agnes auf, die Dauer von 36 Takten umfassend, dem gegenüber steht die große orchestrale Überleitung zur folgenden Szene, der Klimax der Oper, mit 35 Takten.

Der Einsatz des Chores der Dienerschaft (T 709) erstreckt sich über zehn Takte, in denen der Chor im ff zum Tutti des Orchesters, in dessen Kontrabässen der Orgelpunkt nun über a liegt, "Heil dieser frohen Botschaft. Heim kehrt die siegreiche Schar" singt.

Diesem Einsatz folgt ein Orchesternachspiel bzw. Vorspiel von zwei bzw. drei Takten, in denen der Orgelpunkt auf ais liegt. Im Vorspiel erklingen die Violinen und Violen im Unisono über dem Orgelpunkt, sie werden von den Flöten begleitet. Nach dem vollen Orchester des Chorteils wirkt die Instrumentation der Überleitung ersterbend und kontrastierend.

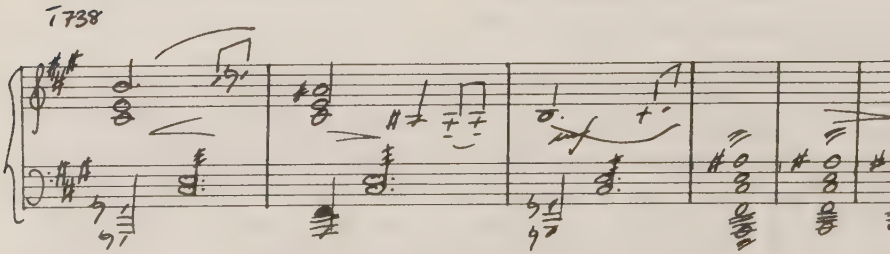
Den oben erwähnten zehn Takten des Choreinsatzes werden ebensoviele des Solos von Irmgard entgegengesetzt, in deren Verlauf der Orgelpunkt über dis zu liegen kommt. Diese zehn Takte setzen sich aus 6+2+2 zusammen. Zur Singstimme der ersten sechs Takte (T 724) erklingt ein Geflirr von auf- und abgehenden Sechzehntelbewegungen in den Klarinetten, die von Fagott und erstem Horn akkordisch begleitet werden. In den tiefen Streichern ertönt ein leises Pizzicato.

Dem folgt in Takt 733 der Einsatz der Agnes, der in seiner Form zweiteilig ist, zwei Takte erstrecken sich über dem Orgelpunkt cis und zwei weitere über fis. In diesen vier Takten nehmen Flöte, Klarinette und Cello den Gedanken der Streicher aus dem Vorspiel (T 721) wieder auf.



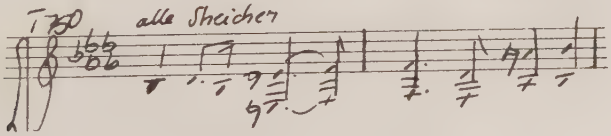
Der letzte Einsatz einer Singstimme in dieser Szene fällt auf Irmgard über die Dauer von zwei Takten (T 737) zu den Worten "Ich folge nach".

Dieser erste Teil der Szene - der Gesangteil - wird mit einem sechstaktigen Orchesternachspiel von Baßklarinette, Fagott und tiefen Streichern in großen Notenwerten über dem Orgelpunkt fis/ais zuende gebracht.



Bei 'Langsam' in Takt 744 setzt die große Überleitung des Orchesters ein, die eine groß angelegte Steigerung und ein sich an-

schließendes Decrescendo in sich birgt. Das Orchester beginnt zunächst im Tutti im 4/4-Takt in b-Moll. In den ersten sechs Takten steigert sich die Dynamik von pp zum ff, hier werden Klangflächen in b-Moll gegeneinandergesetzt; dem Streichersatz ist der Bläsersatz gegenübergestellt, dazu die Pauken in B-F. Eine zweitaktige melodiöse Phrase durchbricht den Klangteppich, indem sie zunächst in verschiedenen Bläsergruppen auftaucht, um dann in den Streichern zu erscheinen, wo sie formbildende Tendenz annimmt.

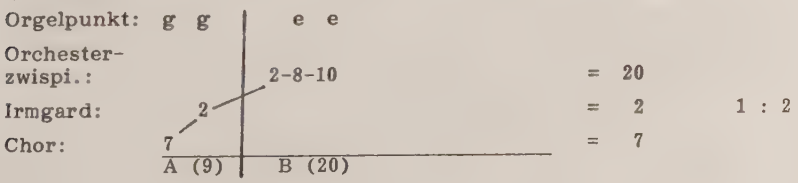


Das 35 Takte währende Orchesterzwischenspiel muß in viele kleine Taktgruppen zerlegt werden. Dies ist auf den häufigen Wechsel der Orgelpunkte über f/b/es/f/b/a zurückzuführen.

Die Steigerung erreicht ihren Höhepunkt in Takt 765 im fff mit Einsatz des Alla Breve Taktes. Die Streicher gehen nun in einem triolischen Motiv unisono und langsam setzt das Decrescendo ein, der Satz wird dünner. Die letzten vier Takte des Decrescendo sind zugleich auch Vorspiel zur folgenden Szene, übrig bleibt der Orgelpunkt über a in Celli und Bässen und der darüber erscheinende Akkord d-f-a in Hörnern, dann in Posaune und Tuba.

Zusammenfassung der graphischen Darstellung:

VII. Szene



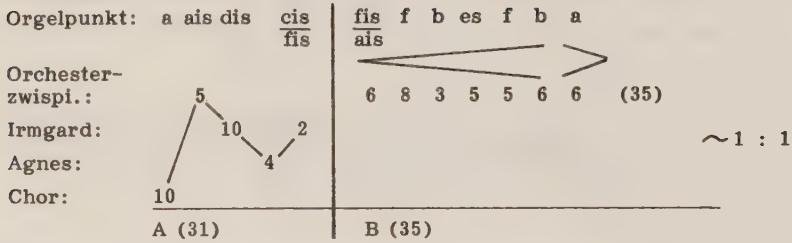
VIII. Szene

Orgelpunkt: a

Orchester-
zwispi.: 9 1 = 10 =1/3 3 : 1

Ritter: 3 28 = 31

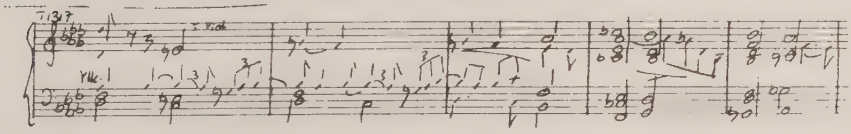
IX. Szene



In der 15. Szene kehren die Kreuzfahrer siegreich heim. In 66 Takten wechseln sich die Chöre der Kreuzfahrer und der Dienstleute ab, von sechs Takten, in denen der Fürst zum Dankgebet mahnt, unterbrochen. Die Pfeiler dieser Szene bildet der Chor der Kreuzfahrer, der einen dreistophigen Choral mit häufigem Taktwechsel in der Form A-B-A' singt. Im A-Teil, Takt 1264 beginnend, singt der Chor - Tenöre und Bässe - eins plus sieben Takte solo, im vierstimmigen Satz "Mit uns war der Herr im Streite" gleich deklamierend. Es folgen zwei Takte Zwischenspiel im reinen Bläsersatz, Trompeten, Hörner, Posaunen, Tuben, Fagotte und Oboen. Noch einmal ruft der Chor solo im Unisono über drei Takte, gefolgt von vier Takten Chor, in denen Tenöre und Bässe unterschiedlich deklamieren. Diese vier Takte über dem Orgelpunkt g sind sowohl in ihrer Dynamik als auch in der Instrumentation gesteigert. Zunächst begleitet ein triolisches Motiv in Celli, Hörnern und Becken, später treten sämtliche Streicher und Klarinetten hinzu. In Takt 1279 gehen Posaunen und Trompeten mit dem Chor zusammen, das Wort "Jerusalem" deklamierend. Nach diesen sieben Takten (3+4) setzt in Takt 1281 die zweite Strophe der Kreuzfahrer in wörtlicher Wiederholung der Stimmführung, aber einen anderen Text deklamierend, ein.

Trat der Chor in der ersten Strophe solistisch auf, so wird er nun in sieben Takten vom Orchestertutti begleitet. Bewegt und freudig begrüßt der Chor der Dienerschaft im fff die heimkehrende Schar. Harfenglissandi begleiten das Unisono des gesamten Orchesters mit dem Chor. Diesen neun Takten des Chores der Dienerschaft schließt sich ein 14taktiges Orchesterzwischenspiel über dem Orgelpunkt c an. Die erste Fünftaktgruppe stellt Streicher als einen Unisono-Block gegen die Sechzehnteltriolen der Streicher. In Takt 1302 erklingt das volle Orchester im fff im grandioso. Auf diese sechs Takte Grandioso folgen drei Takte im C-Dur Akkord im Tutti. Eine Fermate beendet das Zwischenspiel. Der sechstaktige Einsatz des Fürsten wird zunächst in drei Takten von einem Holzbläsersatz, der C-Dur Akkorde markiert, begleitet. Die Singstimme deklamiert in Sekundschritten. In den sich anschließenden drei Takten begleitet der Bläsersatz akkordisch in der Dominante von b-Moll.

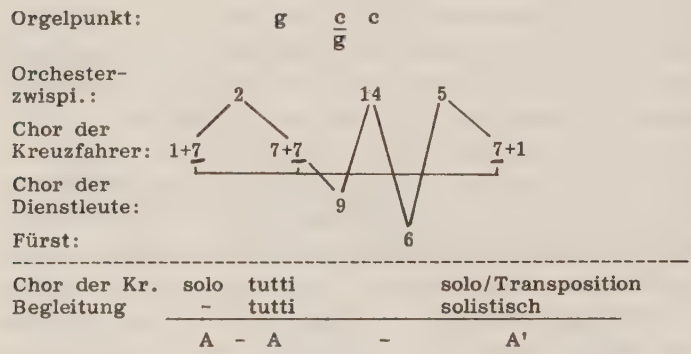
In dem fünftaktigen Zwischenspiel erscheint nach der vorangegangenen streicherlosen Taktgruppe eine Streicherkantilene, die sehr langsam und sehnsüchtig vorgetragen werden soll.



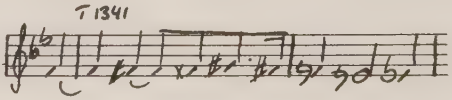
Die dritte Strophe der Kreuzfahrer, Teil A', setzt in Takt 1322 ein. In dieser Strophe wird der Text der zweiten Strophe in der Obersekundtransposition wiederholt. In der sieben plus eins Taktgruppe ist dem Chor als Begleitung allein ein Hornsolo, gefolgt von einem Solo der Klarinette sowie der Flöte zur Seite gestellt.

Durch die Wiederholung des Anfangs ist die Geschlossenheit der Szene gewährleistet.

Die XV. Szene in graphischer Darstellung:



In der ersten Fünftaktgruppe des sechstaktigen Vorspiels erscheint in den Streichern die Kantilene, die aus dem letzten Orchesterzwischenspiel der vorherigen Szene bekannt ist (s.o.). In Takt 1336 setzt der Fürst mit fünf Takten ein, in der Begleitung von Horntupfern und einer Achtelbewegung in den Streichern, die durch den Orgelpunkt f in den Bässen untermauert werden. Es folgt ein Zwischenspiel von zwei mal zwei Takten, in denen zunächst das expressivo im Fagott und Cello liegt, um nach zwei Takten von Viola, Klarinette und Oboe wiederholt zu werden.



Die Takte 1345/1346 des Fürsten wiederholen zunächst die vorangegangenen Expressivostellen der Singstimme in Begleitung von der ersten Violine über dem Orgelpunkt a. Die nachfolgenden 14 Takte des Fürsten werden allerdings anders weitergeführt. In den Takten 1361 bis 1364 werden die Takte 1341 - 1344 des Orchesterzwischenspiels wiederholt. Nun liegt das Expressivo - leidenschaftlich wie

beim ersten Mal - in den Streichern, erfährt aber keine Unterstützung durch die Bläser, die akkordisch begleiten.

In den weiteren fünf Takten des Zwischenspiels kehrt sich das Verhältnis um. Nun liegt ein Expressivo in den Flöten, Oboen und Klarinetten über einem Orgelpunkt fis.

Dieses Zwischenspiel wiederholt das vorherige, ist aber nun um fünf weitere Takte verlängert.

In Takt 1370 setzt die Singstimme des Fürsten, verstärkt durch Posaune und Trompete, über dem Orgelpunkt h-d-fis ein. Zum Abschluß dieser drei Takte erscheint über demselben Orgelpunkt, der nun in allen Streichern liegt, eine eintaktige Floskel in den Holzbläsern. Dieser Takt leitet über zur Wiederholung in der Obersekundtransposition der ersten drei Takte. Die Singstimme wird wiederum von Posaune und Trompete verstärkt. Die letzten sechs Takte der Singstimme setzen in T 1378 ein, diesmal von den Streichern verstärkt.

XVI. Szene Fürst

Orgelpunkt: f f a c f fis $\frac{\text{fis}}{\frac{\text{d}}{\text{h}}}$

Orchesterzwispi.: 6 4 4+5 =19

Fürst: 5 2+14 14 = 35

XVII . Szene:
Der Chor der Mädchen, mit dem die 17. Szene beginnt, setzt bereits auftaktig in dem Schlußtakt der vorigen Szene Takt 1383 ein. Tonal befinden wir uns jetzt in der Dominante von E-Dur. In der Großform ist diese lange Szene dreiteilig. Im ersten Teil liegt die Begegnung Irmgards mit dem Fürsten und ihre Verweigerung des Kusses.

Der zweite Teil, 85 Takte umfassend, gilt dem "Gesang der Irmgard" - den Schreker aus der Oper herauslöste und der gedruckt wurde (s.o.). Hier werden die langen Gesangspartien der Irmgard von kurzen Zwischenspielen unterbrochen. Der dritte Teil setzt zu Beginn und zum Abschluß noch einmal Chöre. Zunächst beginnt es mit dem Chor der Dienstleute, die in acht Takten im ffff zum breiten Tutti des Orchesters singen "Weh, ihr naht der Tod". Nach vier Takten wird ein auskomponiertes Decrescendo eingeleitet. In dem folgenden zweitaktigen Zwischenspiel erklingt allein ein Bläserakkord h-d-fis über dem Orgelpunkt gis in der Viola.

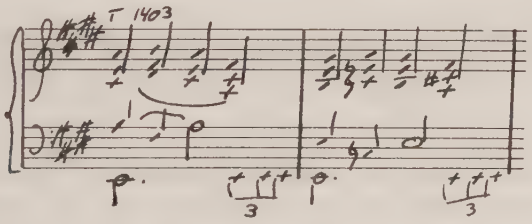
Ab Takt 1554 kommt Irmgard noch einmal 13 Takte lang zu Wort, in denen sie gesteht, das Gebot gebrochen zu haben und sodann stirbt. In diesen Takten ist die Besetzung sehr dünn; Harfen und Soloinstrumente, wie Englisch Horn und Solovioline erklingen zu dem Abschieds-Gesang der Irmgard. Dieser Teil ist, bis auf einige Farbtupfer in wenigen Instrumenten, solistisch. Es folgt ein dreitaktiges Zwischenspiel von Tamtam und Pauke allein, zu deren Rhythmen Irmgard stirbt. In diese Paukenklänge fällt der Chor der Kreuzfahrer ein, der T 1322 der 15. Szene wiederholt. Der Chor greift auf den Beginn dieser drei Szenen zurück, indem er noch einmal die sieben Takte des Chorals hier zur Pauke und Tamtam wiederholt.

In einem 13 Takte währenden Epilog des ganzen Orchesters klingt die Oper aus. Der letzte Akkord, vom Tutti im Unisono vorgetragen, lautet D-Fis-A und erstreckt sich über sechs Takte bis zur Fermate.

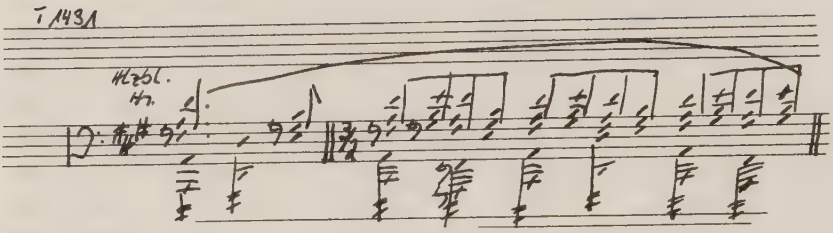
Werfen wir noch einen Blick auf den Eingangschor dieser 17. Szene, in Takt 1384 beginnend. Der vierstimmige Chor der Mädchen setzt unisono ein und wird von vier Flöten und Harfen, die sich hinter der Szene befinden, begleitet. Die zweite Dreitaktgruppe wiederholt die erste. In den folgenden fünf Takten - der Chor singt immer noch unisono - wird die Begleitung erweitert. Die

Streicher gehen mit dem Chor zusammen und darüber erhebt sich das Expressivo des Horns. Ab Takt 1383 gibt der Chor das Unisono auf, der Einsatz der einzelnen Stimmen ist nun um je einen halben Takt verschoben. Unterstützt werden die Stimmen von den Flöten, die hinter der Szene sind und der ersten und zweiten Violine. Darunter liegt der Orgelpunkt auf h in Violen und Celli. Immer stärker verdichtet sich der Klang in den letzten vier Takten des Chores. Die Harfen kommen hinzu, auf deren "Geflirr" sich der verdichtete Klang des von Flöten und Streichern verstärkten Chors erhebt. Bis auf die Flöten sind hier keine Bläser beteiligt.

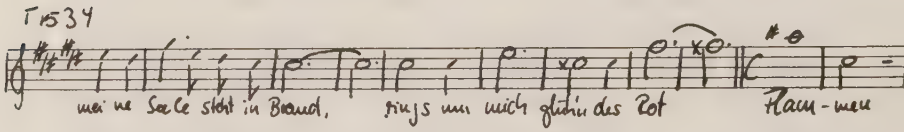
In dem viertaktigen Zwischenspiel (T 1403 ff) kündigt sich der Einsatz des Fürsten an. Fagott und Kontrabaß erklingen im triolischen Rhythmus - gleich Hornrufen - auf E, während in den Streichern und Harfen noch das Dolce der Blumenmädchen nachklingt.



In dem folgenden 24 Takte dauernden Einsatz der Irmgard wird sie häufig von der Solovioline begleitet. Die Instrumentation ist in diesem Teil sehr durchsichtig und transparent. Irmgard trinkt aus dem Pokal und stürzt zu Boden. Dies wird in Takt 1427 von Celli und Bässen, die pizzicati spielen, Schlägen in Becken und Pauken sowie dem Unisono der Holzbläser und Hörner verdeutlicht.



Mit einem Paukentriller wird in Takt 1442 der Gesang der Irmgard eingeleitet. Im ff des ganzen Orchesters gelangt das Vorspiel bis zu Takt 1455 zum p, wo dann der Gesang der Irmgard einsetzt. Die Singstimme wird während dieser Zeit fast nur solistisch begleitet. Die lyrische Melodieführung hebt zu mehrmaligen Steigerungen an, bis der Gesang in Takt 1543 bei dem Wort "Flammen" den Höhepunkt und Abschluß erreicht.



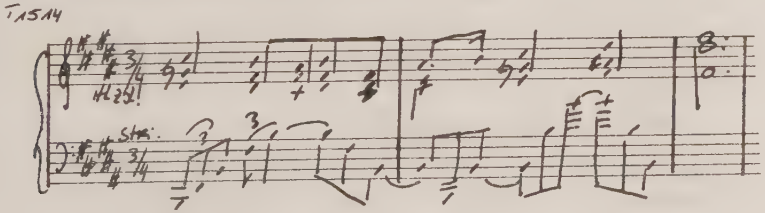
Das erste auskomponierte Crescendo im Gesang der Irmgard beginnt Takt 1471 zu den Worten: "Wie in ahnungsschwerem Groll wuchs und schwoll seine Stimme drohend an zu graunerfülltem Abschiedswort." Zu Streicherakkorden und einer Melodie in Fagott und Viola, die zwei Takte später von Baß und Baßklarinette imitiert werden, erklingt die Stimme Irmgards.

Bis zu "graunerfülltem Abschiedswort", zu dem die Flöten mit der Singstimme colla voce gehen, verdichtet sich das Orchester und wird auch in der Dynamik immer stärker.

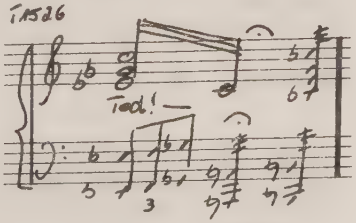
Das viertaktige Zwischenspiel bei Takt 1488 erklingt in e-Moll im Unisono von Violinen, Viola, Flöte, Klarinette, Horn und Trompete.

Hier finden sich Reminiszenzen an den Sänger, hier wird der lyrische Gesang der Irmgard vorweggenommen.

Wenn Irmgard nun von der Zaubermelodie des Sängers spricht, rauschen 32tel Bewegungen durch die Harfen, die die Singstimme begleiten. Diese Figuren werden von den Violinen übernommen und später von Flöten und Klarinetten fortgesetzt. Dieser Teil entwickelt sich in einer steten Steigerung, die ihren Höhepunkt findet bei den Worten: "und in des Lenzes Glücksergießen tritt strahlend und licht mit Jugendgewalt des Sängers Gestalt." Hier in Takt 1511 schließt sich gleich die nächste Steigerung an, in der Irmgard von "seiner Worte süßem Klang" spricht, von der Liebe, die sich entwickelte und die mit dem Tod des Gatten endet. In den Streichern setzt sich das triolische Motiv durch, das an den Sänger erinnert; hinzu treten einige Expressivo-Stellen in den Bläsern, die zum Teil mit der Singstimme colla voce gehen.

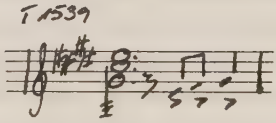


Der Tod erscheint auf CES-ES-GES der Streicher.



In Takt 1527, a tempo, setzt die letzte, 18 Takte dauernde Steigerung ein. In fieberhafter Erregung immer schneller werdend singt Irmgard: "Heißes Fühlen nie gekannt, strömt durch meine

Seele, meine Seele steht in Brand, rings um mich, glühendes Rot - FLAMMEN." Die Bläser repetieren die Töne, während die Streicher mit der Singstimme spielen. In Takt 1538 zu den Worten "rings um mich, glühendes Rot" spielen Hörner und Celli drei aufsteigende Sekunden, während in den Streichern C-E-Gis zum Paukentriller erklingen.

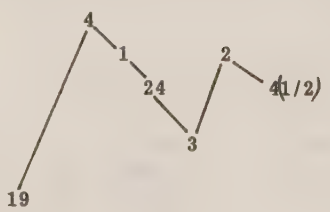


Dem Wort "Flammen" kommt in Takt 1543 der höchste Ton der Singstimme zu, es erklingt ais im fff. Dazu spielen Streicher und Holzbläser triolische Akkorde, die das Züngeln der Flammen versinnbildlichen.

XVII. Szene

1. Teil

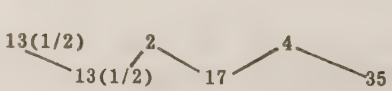
Orgelpunkt: h — as c f / cis f



57 (1/2) Takte

2. Teil

Orgelpunkt: "Gesang der Irmgard" — g/c c/f f c/a/h h g/a/fis



85 Takte

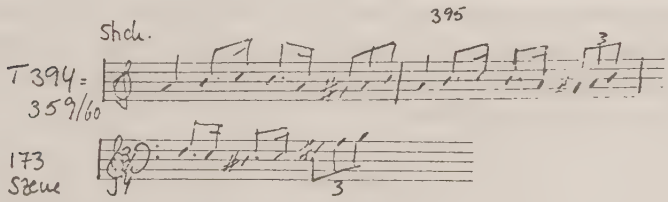
3. Teil

Orgelpunkt:	ais/gis	gis	gis		a	d		
Orchester-zwispi.:		2		3		13	=	18
Irmgard:			13				=	13
Chor der Dienstleute:	8						=	8
Chor der Kreuzfahrer:					7		=	7
								46 Takte

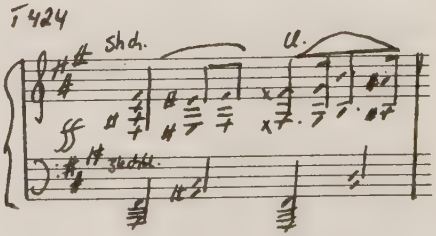
Wenden wir uns nun der sechsten Szene zu, die mit 242 Takten - gefolgt von der zehnten Szene - die längste der Oper ist. Auch in der dramatischen Entwicklung stellen diese beiden Szenen die wichtigsten des Einakters dar.

In der sechsten Szene findet die Begegnung Irmgard - Sänger statt, hier erklingt die große Arie des Sängers, die für diese Szene in ihrer Zweiteiligkeit formbildend ist.

Der erste Teil stellt zunächst einen Wechselgesang zwischen Sänger und Irmgard vor, der jeweils durch Orchesterzwischenspiele verbunden ist. Eingeleitet wird die Szene durch ein siebentaktiges Orchesterzwischenspiel, das von der fünften zur sechsten Szene überleitet, zwischen dem letzten Einsatz des Sängers und dem nun folgenden vermittelnd. Die ersten beiden Takte im Tutti sind eine Reminiszens der vierten Szene, das punktierte Motiv der Streicher wiederholt die Takte 395/360.



In den weiteren fünf Takten des Zwischenspiels erklingt in den Streichern ein triolisches Auf und Ab in Terzen, während Fagott und Hörner in Sekundgängen abwärts schreiten. In der 24taktigen Periode des Sängers - in der er Irmgard besingt - wird die Begleitung des Orchesterzwischenspiels beibehalten: Eine triolische Bewegung in den Streichern, wobei Celli und Bässe meistens pausieren oder in großen Notenwerten (Ganze) sekundweise abwärts schreiten. Darüber ertönen in solistischer Weise Klarinetten und Baßklarinette, gefolgt von den Flöten, die dann von den Hörnern abgelöst werden. Nach den ersten acht Takten wird die Singstimme durch die erste Violine gestützt und im folgenden von ihr begleitet. Nach der Fermate in Takt 420 gibt der Sänger seiner Hoffnung Ausdruck, die Liebe Irmgards zu gewinnen. Zu den Worten "einst strahlt sie mir doch ungetrübt und ganz" liegt der Orgelpunkt in den Bässen auf cis, Streicher und Hörner werden sekundweise aufwärts geführt. Nach diesen vier Takten setzt im ff über dem Orgelpunkt fis das gesamte Orchester zu einem viertaktigen Zwischenspiel ein.



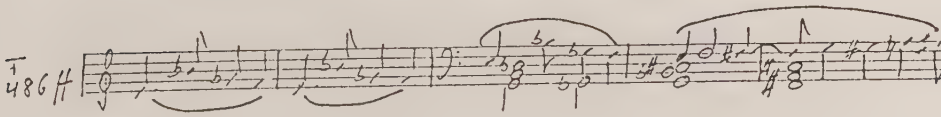
Die 13taktige Antwort Irmgards, die Takt 428 einsetzt, wird vom Streicherunisono begleitet. Die Harfen erklingen in Sechzehntelbewegungen. In Flöten und Klarinetten, dann in Oboen und Trompeten, später in den Hörnern und Posaunen erscheinen rasche Farbtupfer, kaum wahrnehmbar.

Dieser Einsatz Irmgards steht in C-Dur im ppp, ihm folgen zwei Takte Holzbläser allein, die in Terzschichtungen im Unisono nach Es-Dur überleiten.

Der achttaktige Einsatz des Sängers in Es-Dur, nun im 12/8-Takt, wird in den ersten vier Takten von Streichern allein begleitet, dann treten Flöte, Klarinette und Fagott hinzu und ab diesem Moment wird die Singstimme von der zweiten Violine begleitet.

In Takt 449 schließt sich unmittelbar Irmgard an. Ihr Einsatz umfaßt 21 Takte, die von zwei- und siebentaktigen Zwischenspielen unterbrochen werden. Dieser Teil steht wieder in C-Dur, Flöte, Klarinette und Viola spielen gemeinsam mit der Singstimme. Über einem Orgelpunkt f, der in allen Streichern liegt, erheben sich über zwei Takte die Holzbläser, das Motiv aus dem Zwischenspiel aufgreifend. Einer spärlichen Begleitung der Singstimme, die vorwiegend repetiert, bestehend aus erster und zweiter Violine, die ebenfalls die Töne repetieren, folgen zwei Takte Bläsereinsatz, in triolischer Bewegung, bis dann im fff das gesamte Orchester einsetzt. In diesem Teil sind die Streicher als Gruppe gegen die Bläsergruppe gestellt.

Auch in den folgenden acht Takten des Sängers, der in Takt 478 sich direkt an den Einsatz der Irmgard anschließt, herrschen in der Singstimme Tonrepetitionen und Sekundgänge vor. Im fünftaktigen Zwischenspiel erscheint eine Kantilene in den Violen und Baßklarinetten, dazu schreiten die Bässe sekundweise abwärts und leiten zu dem 21taktigen Einsatz der Agnes über.

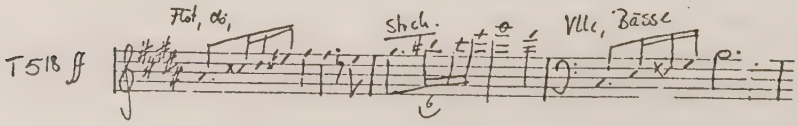


Diese 21 Takte der Agnes beschließen der ersten Teil dieser Szene. Agnes trägt ein zweistrophiges Lied, das in H-Dur steht, vor. Zwei Harfen, Sextolen spielend, und Terzschichtungen in den Holzbläsern und Streichern, begleiten ihren lyrischen Gesang. Die zweite Strophe wiederholt in den ersten vier Takten den ersten Halbsatz der ersten Strophe, wird dann aber selbständig weitergeführt.

In Takt 511 beginn der zweite Teil der Szene mit dem Einsatz des Sängers, der sich unmittelbar an den der Agnes anschließt. Dieser Teil umfaßt 96 Takte, in die 24 Takte Orchesterzwischenspiel eingeflochten sind. Zunächst beginnt dieser Teil mit einer achttaktigen Periode und fünf Takten Zwischenspiel, die die große Arie des Sängers eröffnen. Die Deklamation des Sängers beginnt in der achttaktigen Periode von Halbzeile zu Halbzeile auftaktig. Tonrepetitionen und eine schnelle Deklamation sind hier typisch. Das Ende einer Halbzeile stellt den Zielpunkt dar, der durch Tonhöhe und Tondauer exponiert wird:

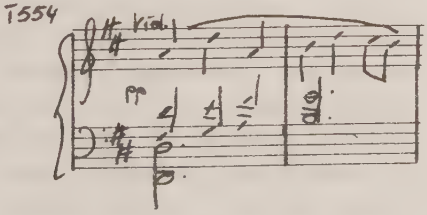
trügt	lügt	Kraft	schaft	
fis	gis	dis	gis	
𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	
2	2	2	2	Takte

Über dem vollen Streichersatz erscheint diesmal der Orgelpunkt in den Posaunen auf h. Die letzte Halbzeile wird vom Tutti der Bläser begleitet, in dem die Holzbläser mit der Singstimme colla voce spielen. Dieses Motiv:



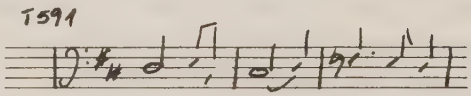
wird zu Beginn des Orchesterzwischenspieles von den Violinen und Violen übernommen, um dann im folgenden von Celli und Bässen und von Hörnern sequentiert zu werden.

Fast solistisch beginnt der Sänger die Arie in Takt 525. Ein Orgelpunkt in den Violen auf d, später auf h wechselnd, markiert die Tonart. Ab und zu spielt die Soloklarinette mit der Singstimme für die Dauer eines Taktes. Nach der Fermate in Takt 533 gehen erste Violine und Bratsche mit der Singstimme, wie werden ab Takt 540 von den Hörnern abgelöst. Der Orgelpunkt in den Celli bewegt sich von h über fis nach g, um Takt 547 a zu erreichen, wo er für sieben Takte verweilt. Zwei Takte zuvor leiten aufsteigende Sekundgänge in Vierteln in Flöten und Oboen im Oktavabstand zu dem siebentaktigen Teil über, die im folgenden von den Violinen weitergeführt werden. Zu dem Orgenpunkt a in Violen und Celli erklingen Harfensextolen, und die Klarinette geht im Sextabstand mit der Singstimme. Nach zwei Takten wiederholt sich der Ablauf, der dann ab Takt 551 anders weitergeführt wird. Das folgende siebentaktige Zwischenspiel greift diese Teile auf: (T 554). Die Melodie der Singstimme liegt hier in der ersten Violine, die "kosend" spielen soll. Der Orgelpunkt auf d liegt im Baß und Klarinette; in den übrigen Streichern befindet sich der aufsteigende Sekundgang.



Der zweite Teil bei Tempo I, Takt 561 beginnend, greift die Takte 525 bis 528 auf. Waren es im ersten Teil neun Takte bis zur Fermate, so sind es hier zwölf Takte. Die Wiederholung des 13taktigen Teiles (T 534 ff) setzt hier in Takt 573 ein und führt in 18 Takten eine fortwährende Steigerung bis zum Tutti durch. Das in Takt 591

einsetzende Zwischenspiel bringt das musikalische Material der Takte 534 = 573. Das Motiv der ersten Violine und Viola dieser Takte erscheint hier in Fagott, Celli und Baß und antizipiert zugleich die Singstimme des folgenden.



Die groß angelegte Steigerung bricht an dieser Stelle ab, um dann ab Takt 595, in der Wiederholung der Takte 354 ff und 573 ff über 18 Takte vom pp ausgehend, ein zweites Mal in "sinnlicher Erregung steigernd" anzusetzen.

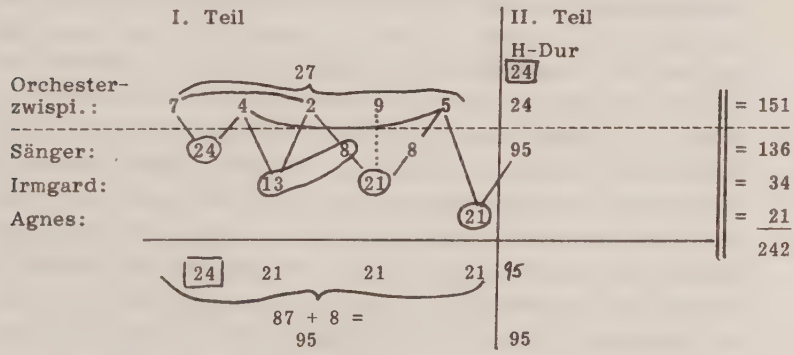
Zunächst beginnt eine reine Streicherbegleitung zu der Singstimme; Bläser treten allmählich hinzu, und die Motive wechseln zwischen der Bläser- und der Streichergruppe. In der "ständigen Steigerung", die ihre Klimax in Takt 611 erreicht - zu den Worten: "lodert im purpur entfesselter FLAMMEN Leben um Leben in Eins zusammen" - sind Oberterztranspositionen zu finden. Bei "Leben um Leben" schreiten die Bässe und Celli innerhalb dieser drei Takte in Terzen durch zwei Oktaven aufwärts. Die Klimax "Eins" setzt nach einem Taktwechsel (4/4) auf ais ein. Das volle Orchester im fff bringt in den folgenden zwei Takten und dem Orchesternachspiel die Wiederholung der Takte 518 ff, die vor der großen Arie des Sängers standen. Im Zwischenspiel bzw. Nachspiel fallen einige Bläser weg, ein Diminuendo ist auskomponiert.

Noch einmal beginnt der Sänger in Takt 617 auftaktig, hier werden die Takte 525 ff wiederholt, zunächst wieder mit einer reinen Streicherbegleitung. Die Arie wird abgeschlossen mit der Wiederholung der Takte 547 = 554 in Takt 624 ff. Der Orgelpunkt a liegt

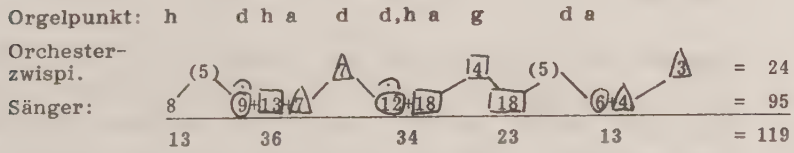
sowohl unter den verbleibenden drei Takten der Singstimme, als auch unter dem viertaktigen Orchesternachspiel, das allein von Harfenglissandi und Streichern bestritten wird.

Dieser zweite Teil der Szene, der große Part des Sängers, weist, wie in keiner Szene sonst, motivische Verschränkungen und Verknüpfungen auf. Die zweimalige Steigerung, die zur Klimax dieser Szene führt, ist großartig instrumentiert.

Darstellung der VI. Szene in graphischer Form:



separate Darstellung
VI. Szene, 2. Teil, Arie des Sängers



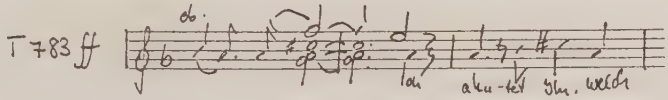
Die Anzahl der Takte, die auf die Singstimme entfallen, stimmen im ersten und zweiten Teil überein (95 Takte). Im ersten Teil beträgt die Anzahl der Takte der Orchesterzwischenspiele drei Takte mehr (27) als im zweiten Teil. Diese Szene ist annähernd symmetrisch gegliedert.

Die zehnte Szene stellt sich aus vielerlei Gründen als die Schlüsselszene der Oper dar. Im szenischen Ablauf liegt hier die Klimax der Oper, der Sänger und Irmgard gestehen sich ihre Liebe ein und beschließen zu fliehen. Innerhalb dieser Schlüsselszene befindet sich die Mitte der Partitur, die mit Takt 794 in den ersten Einsatz des Sängers, also zu Beginn dieser Szene, fällt. Auch die Tatsache der Mitte der Partitur zu Beginn dieser Szene mag eine gedachte Vertikal-Achse unmittelbar vor der zehnte Szene rechtfertigen (s.o.).

In der Großform ist diese Szene zweiteilig, sie setzt sich aus einem Wechselgesang zwischen Irmgard und Sänger und dem einzigen Duett dieser Oper "Ja laß uns fliehn in frohe Ferne", das dieser Szene ebenfalls große Bedeutung verleiht, zusammen. Im ersten Teil, dem Wechselgesang, 148 Takte umfassend, ist ein direkter Anschluß der Sängereinsätze charakteristisch. Sie werden nicht mit Orchesterzwischenspielen verbunden, sondern folgen unmittelbar aufeinander. Kurze Überleitungen von zwei oder drei Takten - nur das erste und letzte Zwischenspiel dieses ersten Teils der Szene beträgt vier Takte - sind zwischen die Einsätze der Sänger geschoben; sie unterteilen die Gesangspassagen. Die Anzahl der Zwischenspieltakte des ersten 148taktigen Teils beträgt 24 Takte, während im zweiten Teil, dem Duett Sänger / Irmgard, keine Orchesterzwischenspiele vorkommen. Dieser Teil ist mit 48 Takten um 100 Takte kürzer als der erste Teil.

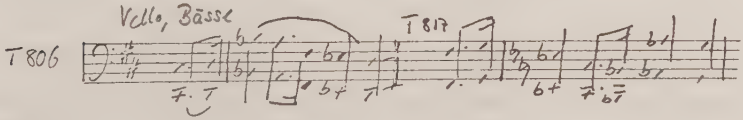
Eingeleitet wird der erste Teil der Szene von einem viertaktigen Vorspiel, in dem der Orgelpunkt a in den Celli und Bässen liegt. Über Paukenschläge, die sechs weitere Takte den Gesang des Sängers untermalen, erhebt sich der Akkord d-f-a in Posaunen und Tuben. Die Paukenschläge scheinen das drohende Schicksal zu versinnbildlichen. Der sechstaktige Einsatz des Sängers wird allein vom Orgelpunkt a in den Celli, den Paukenschlägen und vereinzelten Terzschichtungen im Fagott begleitet. Im zweitaktigen Zwischenspiel antizipiert die Oboe den folgenden Einsatz des Sängers,

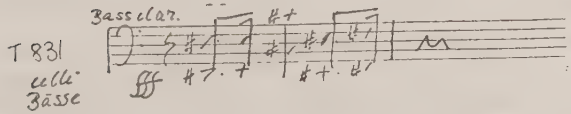
der zunächst solistisch beginnt und dann mit Violinen, Viola und Klarinette unisono erklingt.



Die Instrumentation ist in diesem Part des Sängers fast solistisch. Soloviola oder Flöte untermalen den Gesang, der rezitativischen Charakter hat. In kurzen Notenwerden und kleinen Intervallen singt der Sänger in "bewegter" Form von seinem Fühlen.

Der in Takt 806 beginnende 29taktige Einsatz der Irmgard wird von zwei dreitaktigen Zwischenspielen unterbrochen, in denen Klarinetten, Fagotte und Bässe die Melodieführung übernommen haben. Diese punktierte Phrase ist charakteristisch für diesen Einsatz Irmgard's; immer wieder erscheint sie in sequenzierter Form oder auch verkürzt.



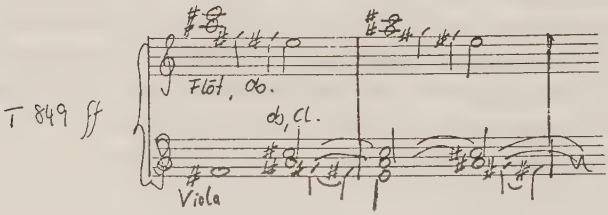


Zu den Worten "auf ewig bin ich den Eigen" der Irmgard wird das verkürzte Motiv in Takt 831 ff vom fff zum ffff gesteigert. Doch sogleich erinnert ein reiner Bläsersatz an den sich im Kreuzzug befindenden Fürsten. Trompeten, Hörner und Posaunen begleiten

mit dem Akkord fis-a-cis-e in einem decrescendo die Worte Irmgards: "Noch steht die Burg in ernster Ruh ..."

In Takt 841 folgt der nächste Einsatz des Sängers, der von einem zwei-, drei- und zweitaktigen Zwischenspiel unterbrochen wird. Im Part des Sängers ist die triolische Bildung von Sekundgängen typisch, die in der Begleitung erscheint. Während dieses Einsatzes spielen Horn, Viola, Klarinette oder Cello colla voca.

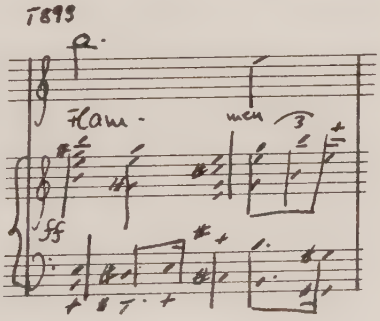
Das dreitaktige Zwischenspiel Takt 849 ff setzt sich aus dem Orgelpunkt fis-ais-cis, der in Violen, Klarinetten und Flöten liegt und den abwärtsschreitenden Sekundgängen in den Oboen zusammen.



In Takt 866 führen Streichersextolen zum Einsatz der Irmgard, die dann auf Es deklamiert. Die Begleitung spielt den Akkord Es-Ges-B über dem Orgelpunkt b, der in den Bässen liegt. Die nächsten sieben Takte bringen eine reine Streicherbegleitung im Unisono.

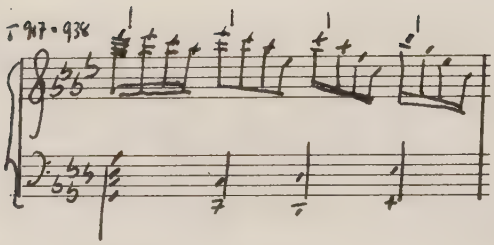
Paukenschläge auf gis und vier gestopfte Hörner auf dis-fis stellen die Begleitung des Sängers in Takt 878 ff dar. Violinen, Flöten und Oboen führen im Unisono die aufsteigenden Sekund- und Terzschritte, die zuvor in er Singstimme waren, im viertaktigen Zwischenspiel weiter.

Der nächste Einsatz der Irmgard steigert das Orchester zum Tutti, die Bläser spielen colla voce und nach fünf Takten Sextolenrauschen in den Violinen tritt eine chromatische Aufwärtsbewegung, von h ausgehend, in Celli und Bässen auf. Bei "Tempo" Takt 893 ist der Höhepunkt des crescendo erreicht, das Wort FLAMMEN erklingt zum Tutti des Orchesters auf dem höchsten Ton der Singstimme, auf h.



Nach der Fermate in Takt 896 ist die Besetzung sehr gering, einige Bläserakkorde begleiten die Worte: "ich hab den Tod ihm gebracht".

Der letzte Einsatz des Sängers allein, in Takt 899 beginnend, bringt in den 20 Takten nochmals eine große Steigerung, zunächst von einer reinen Streichergruppe begleitet, in der Cello und Violine colla voce spielen, die auf das Duett Sänger / Irmgard hinführt. Die Takte 917, 918, die die letzten des Sängers sind und den ersten Teil dieser Szene zum Abschluß bringen, bieten im musikalischen Material der Begleitung bereits das des Duetts, des zweiten Teils.



Dieses 48taktige Duett ist eine dreiteilige Liedform. Der Teil A umfaßt zwölf Takte, gefolgt von einem B-Teil von 13 Takten; dann erscheint die Wiederholung des A-Teils - da dieser aber auf zehn Takte gekürzt ist und zudem in der Stimmführung die Umkehrung des A-Teils darstellt, A' zu nennen -. Das Duett wird durch einen 13taktigen C-Teil im Tutti zuende geführt.

Die Begleitung des Duetts beginnt zunächst homophon (g-b-des) in den Streichern über einem Orgelpunkt es in den Bässen. In Takt 920 + Auftakt beginnt der Sänger "laß uns fliehn in frohe Ferne", einen Takt später setzt Irmgard imitatorisch ein. Nach diesen sieben Takten deklamieren beide Singstimmen, im Terzabstand gleich, für die Dauer von zweieinhalb Takten. Die Bläser begleiten im Terzabstand colla voce, während in den Streichern und Fagott eine Gegenstimme im gleichen Rhythmus aufwärts führt (s.u.S. 174ff).

An Takt 930 + Auftakt deklamieren beide Stimmen im Unisono: "wo kein Dunkel niedersinkt, unsre Liebe zu umnachten." über dem Orgelpunkt g. Der zweite Halbsatz umfaßt drei bzw. vier Takte ebenfalls im Unisono, zu dem Violine und Viola colla voce spielen. In einer fünftaktigen Steigerung singen Irmgard und der Sänger wieder im Terzabstand "Ja laß uns fliehn".

In Gegenstimmen setzt die Wiederholung des A-Teils in Takt 942 ein. "Laß uns fliehn in frohe Ferne". Die Begleitung entspricht den Takten 917/918, nur daß hier in Takt 942 Flöte, Oboe, Klari-

nette colla voce spielen. Takt 943 entspricht Takt 919. Im folgenden setzt wieder über dem Orgelpunkt es die imitatorische Stimmführung ein, aber diesmal mit dem Einsatz der Irmgard beginnend. Flöten, Oboen und Viola gehen mit den Singstimmen. Die im ersten Ablauf siebentaktige Gruppe ist hier auf fünf Takte verkürzt. Die zwei Takte, die im Terzabstand gesungen werden, "unsre Wonne wieder blinkt" stellt die Wiederholung der Takte 927/928 = 950/951 dar. Der C-Teil beginnt im Unisono von Orchester und Singstimmen. "Laß uns fliehn hinaus ins Leben" wird zunächst von Irmgard vorgetragen, die von Streichern, Hörnern und Fagott (baßlos) begleitet wird, darauf folgen dieselben Worte des Sängers, nun von Bässen, Celli und Bläsertutti begleitet. Nach dieser durchbrochenen Arbeit folgen zwei Takte im Unisono des Orchesters und der Singstimmen bis zur Fermate in Takt 956. In einer achttaktigen Periode klingt das Duett über dem Orgelpunkt as im Tutti des Orchesters zu dem Wort "Fliehn" auf As aus.

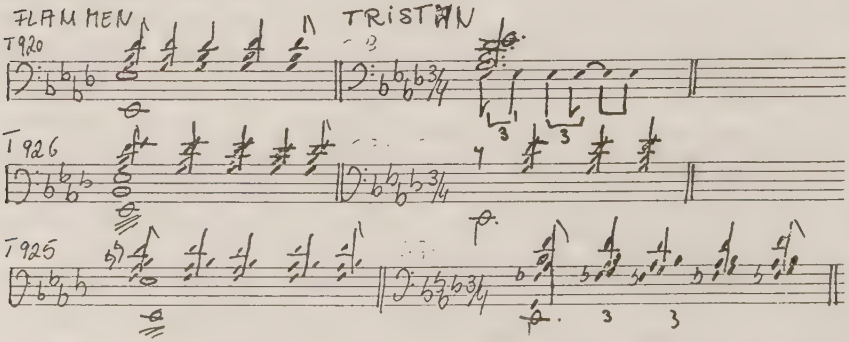
In diesem Duett kommt der an Wagner orientierte Charakter der Oper sehr deutlich zum Tragen. Der Text des Duettes läßt einen an "Tristan und Isolde" denken, "Oh sink hernieder, Nacht der Liebe". In Schrekers FLAMMEN dagegen findet eine Umkehrung des Gedankens der Liebesnacht statt; hier heißt das Duett "Laß uns fliehn in frohe Ferne". Die frohe Ferne ist der Ort, der die Erfüllung der Liebe verheißt, "die frohe Ferne, wo das Licht der goldnen Sterne der Wonne wieder blinkt, wo kein Dunkel niedersinkt, die Liebe zu umnachten". Im "Tristan" dagegen steht der Wunsch nach der Loslösung von der Welt, das Vergessen, das Verlöschen im Vordergrund, dieses wird mit dem Bild der verlöschenden Leuchte der Nacht gleichgesetzt.

In genauer Umkehrung "löse von der Welt mich los" steht der Wunsch in FLAMMEN "laß uns in die frohe Ferne ziehn", hinaus in die Welt, die Leben und Freiheit bedeutet.

Im "Tristan" heißt es "Barg im Busen uns sich die Sonne, leuchten (nun) lachend Sterne der Wonne". Tristan und Isolde kamen aus der Helligkeit, aus dem Licht und befinden sich nun in der Dunkelheit der Nacht, in der ihnen die Sterne leuchten.

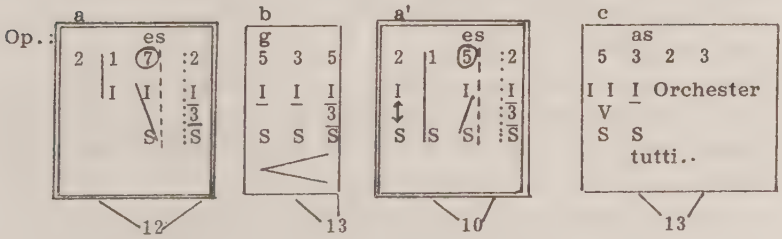
In "FLAMMEN" lautet die Parallelstelle "Laß uns fliehn in frohe Ferne, wo das Licht der goldnen Sterne unsrer Wonne wieder blinkt". Der Sänger und Irmgard kommen aus der Dunkelheit, die ihre Liebe umnachtet und suchen das Licht.

Schlägt Tristan Isolde den Liebestod vor, so hat der Sänger von Irmgard, die von sich annimmt, daß sie ihrem Gemahl durch die Liebe zu dem Sänger den Tod bringt, das Leben neu erhalten.

Zeigt der Text des Duettes im FLAMMEN eine Umkehrung des Gedankens des Duetts "Sink hernieder Nacht der Liebe", so weist die musikalische Faktur deutliche Parallelen in der Begleitung auf. Nicht nur die gemeinsame Tonart As-Dur ist hier zu nennen, auch der lange Orgelpunkt auf es erscheint in beiden Duetten. An dieser Stelle seien einige Takte direkt nebeneinander gestellt.

X. Szene, Teil II:

Duett Irmgard/Sänger: Laß uns fliehn. Takt 919-964

a	Ja laß uns fliehn		2+1
	Laß uns fliehn in frohe Ferne	immitatorisch S/I	7
	wo das Licht der goldnen Sterne	Op. es	
	unsre Wonne wieder blinkt		
	unsre Wonne wieder blinkt,.....	Terzabstand I/S	2
b	wo kein Dunkel niedersinkt,.....	unisono Op. g	5
	unsre Liebe zu umnachten,	+	
	keine Drohung die entfachten	unisono	4 bzw. 3
	Herzen dumpf ins Elend zwingt. -	+	
	Ja, laß uns fliehn -	Terzabstand I/S	5
a'	laß uns fliehn in frohe Ferne, ...	Gegenstimme	2+1
	Laß uns fliehn in frohe Ferne, ...	immitatorisch I/S	
	wo das Licht der goldenen Sterne	immitatorisch	5
	unsre Wonne wieder blinkt -	Terzabstand	2
c	Laß uns fliehn hinaus ins Leben	durchbrochene Arbeit I/S tutti	5
	laß uns fliehn. (a")	unisono I/S tutti	3
		Orchester 2+3	
			48 Takte



Op. = Orgelpunkt

S/I = immitatorischer Einsatz

$\overline{3}$ = homophon im Terzabstand

$\frac{I}{S}$ = unisono

$\frac{I}{S}\updownarrow$ = in Gegenstimmen

V = durchbrochene Arbeit

2 = Takte

S = Sänger

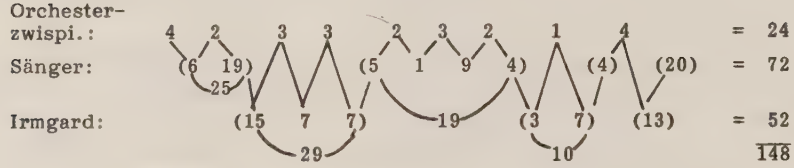
I = Irmgard

= melodische Übereinstimmung:

Graphische Darstellung der X. Szene

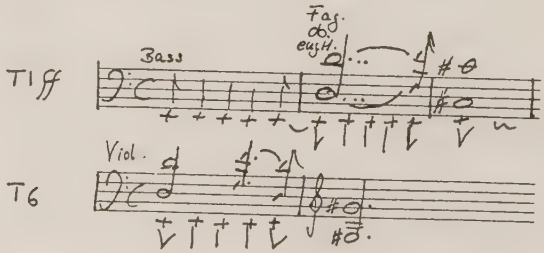
Teil I

Orgelpunkt: a-----a b/h cis cis c/h e-
dg ais h b--
fis



Als Eröffnung der ersten Szene wird das Vorspiel zu "FLAMMEN" organisch in das Drama einbezogen. In diesen 112 Takten stellt sich der Hauptgehalt der Oper dar.

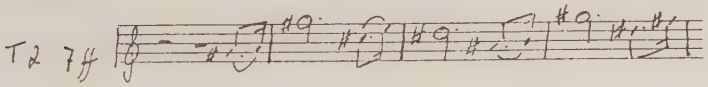
Über dem Orgelpunkt e in Baß und Baßtuba beginnt das Vorspiel mit dem punktierten Motiv zunächst in der Baßklarinette, welches dann von Fagott, Oboe, Englisch Horn und später von Klarinette und Flöte imitiert wird. Die Streicher setzen erst nach sechs Takten mit diesem Motiv in augmentierter Form ein.



Nachdem der Orgelpunkt während 13 Takten auf e weilte, treten nun die triolischen Bildungen auf, die zunächst im Bläsersatz formbildend wirken. Die Takte 14 bis 20 stellen ein auskomponiertes Crescendo dar, das im Orchester-Tutti erklingt. In Takt 20 bei Tempo I wird der Beginn zitiert, hier aber mit vollem Orchester-

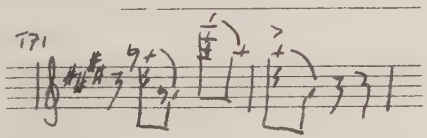
instrument. Ein reiner Bläsersatz von Baßtuba, Posaunen, Hörnern, Fagott und Baßklarinette erhebt sich während drei Takten über den Schlägen der Pauke.

In den folgenden sieben Takten tragen erste Violine und Violoncello ein neues punktiertes Motiv im dolce, expressivo vor:



Ein Taktwechsel zum 3/4-Takt findet in T 35 statt, in dem bis zur Fermate Takt 45 die Bläser solistisch eingesetzt werden. Zunächst Fagott und erstes Horn, es folgen Violoncello und Horn mit einer Expressivopassage, gefolgt von Horn, Klarinette und großer Flöte.

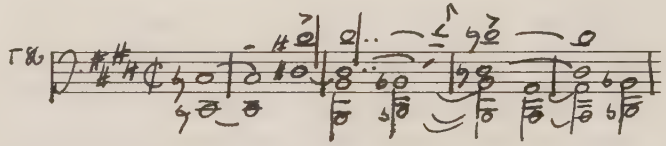
Nach der Fermate setzt wiederum ein Orgelpunkt über fis-a/h in den Flöten, Oboen und Klarinetten ein, der an den Beginn des Vorspiels erinnert. Hier beginnt eine neue Steigerungswelle, die mit Harfen Arpeggien und einem homophonen Streichersatz eingeleitet wird. In dieser Steigerungskurve steht der Bläsersatz, der homophon komponiert ist, gegen einen ebenfalls homophonen Streichersatz, der verdichtet und beschleunigt wird. Bevor die Klimax in Takt 71 (Agitato) im fff erreicht wird, erklingen Fanfarenmotive in den Hörnern und Trompeten, die an den Kreuzzug erinnern.



Im "Agitato" Takt 70 ff setzen die Posaunen mit dem Motiv des ersten Taktes ein, im Verlauf des Tutti spielen Celli und Bässe colla parte mit den Posaunen, während Holzbläser und Streicher unisono

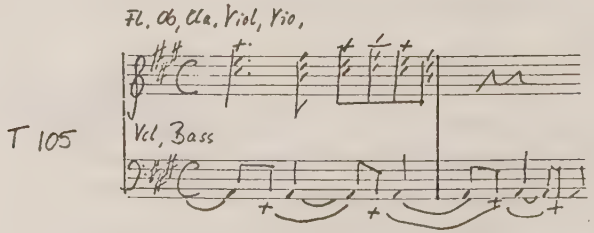
spielen und die Blechbläser quasi einen Mittelsatz bilden. Nach zwölf Takten ist das Tutti ausgeklungen, bis in Takt 83 nurmehr ein punktiertes Motiv in Celli und Bässen übrigbleibt.

Die folgenden 17 Takte sind nach dem Taktwechsel in Takt 86 von völlig anderem Charakter. Ein kammermusikalisches Ensemble wird in langen Notenwerten immer langsamer, erstirbt. Die halben Notenwerte bewegen sich in Sekundgängen. Baß, Cello und Fagott werden von Flöte, Englisch Horn und Baßklarinette imitiert.



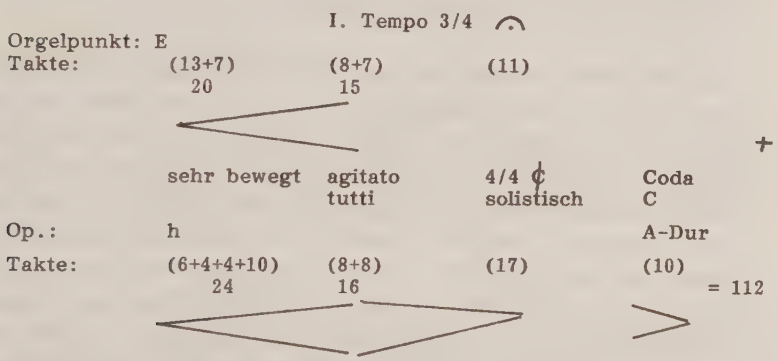
So lösen sich die einzelnen Bläsergruppen ab, beständig aber ziehen sich Cello und Baß durch den Satz. Zum Ende dieser 17taktigen Periode erklingt ein homophoner Streichersatz in der Begleitung von Posaunen.

Die Coda setzt in Takt 103 in A-Dur ein, diese zehn Takte sind im 4/4-Takt notiert und "langsam, verklärt" überschrieben. Die Pauke markiert Achtelschläge, und das punktierte Motiv in Flöten, Oboen und Klarinetten, welches von Violinen und Violen colla parte gespielt wird, festigt den Takt.



Celli und Bässe dagegen heben das notierte Taktgefüge auf, bis in Takt 112, dem Abschlußtakt des Vorspiels, nur mehr der Akkord in A-Dur erklingt, von den Streichern im pppp vorgetragen. - Vorhang auf!

Das Vorspiel in graphischer Darstellung:



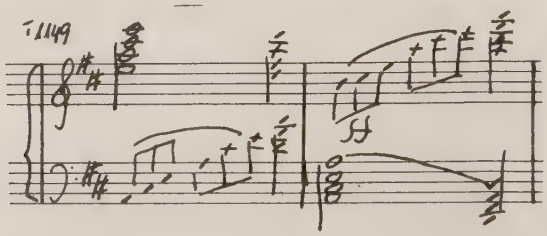
Mit wenigen Worten sei noch auf die XIV. Szene hingewiesen, die als Chorszene eine ganz geschlossene Form aufweist. In der Großform ist diese Szene zweiteilig, sie setzt sich aus einem Chorteil und einem reinen Orchesterteil zusammen (der Chorteil 88 Takte, das Orchesterzwischenspiel 53 Takte umfassend).

Dem Chorteil liegt eine dreitaktige Form A-B-A zugrunde, in der der Chor beim dritten Einsatz die erste Strophe wiederholt. Die zweite, der B-Teil, ist um vier Takte länger.

Das sechstaktige Orchesterzwischenspiel zu der ersten Strophe des Chores verläuft in Gegenstimmen über dem Orgelpunkt a, der in den Bässen liegt. Flöte und Klarinette sequenzieren Achtelsekundaufstiege, während zweite Violinen und Violen die Sekundgänge abwärtsführen. Bei Einsatz des Chores wechselt der Orgelpunkt auf d. Die Singstimmen, die häufig in Viertelsekundgängen deklamieren, werden durchgängig von sich abwechselnden Instrumenten-

gruppen begleitet. Zunächst spielen Horn und Posaune colla voce, dann wiederum begleiten erste Geige und Cello, später Flöte, Oboe und Horn, bis es sich zum Ende der ersten Strophe immer stärker verdichtet, wo Holzbläser, Cello und Baß mit dem Chor colla voce spielen. Die 22 Takte der ersten Strophe - dasselbe gilt für die dritte Strophe, die die Wiederholung der Takte 1129-1150 darstellt - beinhalten ein großes Crescendo, welches im pp beginnt und in Takt 1150 im ff des Tutti's den Höhepunkt erreicht hat.

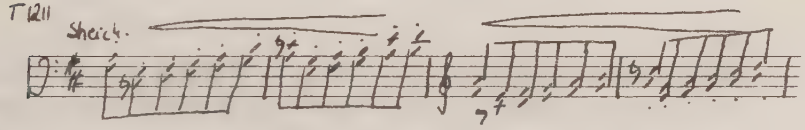
Auch die zweite Strophe des Chores wird mit einem sechstaktigen Orchesterzwischenspiel eingeleitet, in dem der Orgelpunkt auf fis liegt. Zu dem Triller der Violinen und dem Pizzicato der tiefen Streicher erheben sich Achtelfiguren der Hörner. Die ersten elf Takte des Choreinsatzes der zweiten Strophe sind als homophoner Satz komponiert, der von Hörnern imitiert wird. Die folgenden 14 Takte der zweiten Strophe erklingen über dem Orgelpunkt auf e, Tenor und Baß imitieren um zwei Takte verschoben den Einsatz von Sopran und Alt, die in Terzparallelen verlaufen. Die abschließenden fünf Takte der Strophe werden wieder im selben Rhythmus deklamiert. Und wieder führt ein Harfenglissando zum Orchesterzwischenspiel, welches die dritte Strophe einleitet. Die analoge Stelle zu Takt 1182, dem letzten Takt der zweiten Strophe, ist der Takt 1149/1150, die letzten beiden Takte der ersten Strophe, in denen das Glissando in den Holzbläsern und Streichern lag.



Die dritte Strophe beginnt in Takt 1183 und wiederholt die erste wörtlich. Auch hier endet die Strophe mit einem Glissando und beendet damit den ersten Teil, den Chorteil.

Auch der zweite Teil, ein reiner Orchesterteil, erscheint in seiner Form dreiteilig. Die beiden Außenteile 15 und 14 Takte, sind bis auf einen Takt gleich lang. Sie umrahmen den 24taktigen Mittelteil, der wiederum um einen Takt kürzer ist als der Mittelteil des Choreinsatzes der zweiten Strophe.

Die ersten 15 Takte des zweiten Teils weisen ein crescendo auf. Das musikalische Material besteht hier weitgehend aus aufsteigenden Sekundgängen in Terzparallelen, die bis zum Tutti fff gesteigert werden.

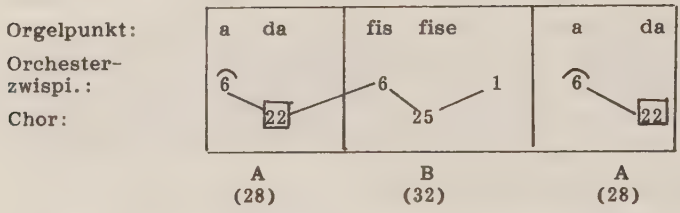


Der B-Teil, 24 Takte lang, ist als Orchestervorspiel zur kommenden Szene zu verstehen. Auch hier findet eine groß angelegte Steigerung statt. Vier hinter der Szene postierte Hörner kündigen die Rückkehr des Fürsten, der vom Kreuzzug heimkehrt, an. Sie halten den Orgelpunkt auf f-c-f und ertönen vom Turme des Schlosses.

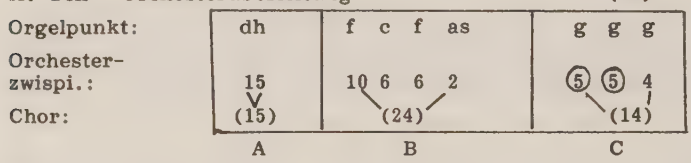
Acht Trompeten und Hörner der nahenden Kreuzfahrer antworten mit den Fanfaren der Kreuzritter auf die Hornrufe des vorherigen Teils. Im 14taktigen Teil C werden die Takte 1250-1254 in Takt 1255-1260 wiederholt, der Orgelpunkt auf g wird durchgängig beibehalten.

In der nächsten Szene beginnt der Gesang der Kreuzfahrer.

I. Teil = Chorteil (88)



II. Teil = Orchesterüberleitung (53)



Immer wieder erhebt sich die Frage, ob Schreker zuerst den Klavierauszug angefertigt hat oder ob die Partitur in der kurzen Zeit zwischen September 1901 und der Aufführung 1902 bereits beendet werden konnte und ein Klavierauszug danach angefertigt wurde.

Die zahlreichen Divergenzen zwischen dem Klavierauszug und der Partitur, die jede der ersten zehn Szenen betreffen, sollen Aufschluß darüber geben.

Zum Teil wurde im Klavierauszug gestrichen, sofern es sich um leere Takte der Partitur, die auf dem Klavier nicht klingen, handelte. Zum Teil wiederum wurden auch Takte im Klavierauszug hinzugefügt, wurde in einem anderen Takt notiert oder die Begleitung geändert.

Was zunächst aus musikalischen Gründen durch die Streichung von leeren Takten im Klavierauszug nur Vermutung war, daß der Kla-

vierauszug nach der Partitur angefertigt wurde, bestätigt sich durch eine schlecht leserliche Notiz am Rande der Partitur.

Die Takte 25-37 der Partitur (1. Szene) fehlen im Klavierauszug. Dort erscheint nach Takt 24 gleich Takt 37, gefolgt von 38 und dann gleich Takt 41. Das heißt Takt 39/40 der Partitur sind ebenfalls gestrichen worden. Das 19taktige Orchesterzwischenspiel der Partitur wurde im Klavierauszug auf fünf Takte gekürzt. Diese gestrichenen Partien sind in der Partitur am Rande mit Kreuzen versehen, zwischen denen in Klammern steht: (zu streichen). Die Notiz trägt unzweifelhaft die Handschrift Schrekers.

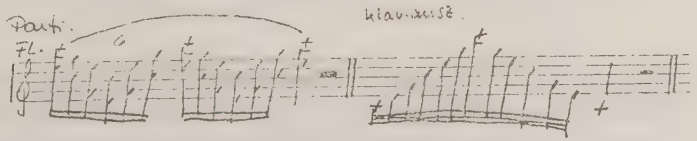
In der ersten Szene des Klavierauszuges wurde ein weiteres Mal ein Zwischenspiel gekürzt. Unmittelbar vor dem Einsatz des Chores fehlen die Takte 51/52 der Partitur.

Das Zwischenspiel der zweiten Szene Takt 108-116 wurde von einer achttaktigen Periode auf sieben Takte im Klavierauszug gekürzt. Hier wurde allerdings nichts gestrichen, sondern diese Takte wurden zusammengezogen.

Schließt sich in der Partitur in der dritten Szene der Einsatz der Agnes unmittelbar an den der Irmgard in Takt 164 an, so wurde in dem Klavierauszug ein Takt dazwischengeschaltet. Zwei Takte später wurde die Intervallik der Hörner verändert. Die Außenglieder wurden in die Mitte gestellt und die Terzen nach außen gesetzt.

Die Flötensextolen der Takte 236-268 sind im Klavierauszug in 32steln notiert:

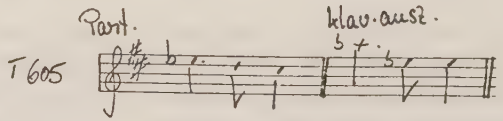
T 236



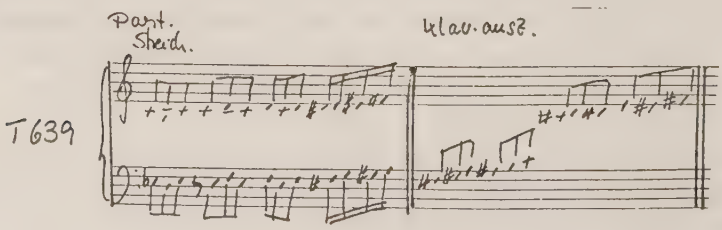
Vor den Übergang von der vierten zur fünften Szene, in der Partitur Takt 238/239, wurden im Klavierauszug zwei Takte handschriftlich hinzugefügt, die zweimal den Akkord c-es-g bringen.

Takt 428 zeigt in der Partitur (6. Szene) in der Harfe Spuren des Radierens, die Sechzehntenbewegung der Harfe setzte ursprünglich bereits in diesem Takt ein. Diese Änderung wurde im Klavierauszug berücksichtigt, wo die Harfe in Takt 429 einsetzt, dort aber und in den fünf weiteren Takten in Achteln statt in Sechzehnteln notiert ist. Der letzte Takt des Harfeneinsatzes Takt 434 stimmt in der Notation wieder überein.

In derselben Szene weicht in Takt 442 die Taktangabe der Partitur (12/8-Takt) vom Klavierauszug (6/8-Takt) ab. In Takt 605 wurde die Melodie der Singstimme geändert:

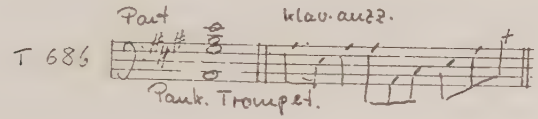


Die triolische Begleitung des Taktes 639 wurde ebenfalls geändert:



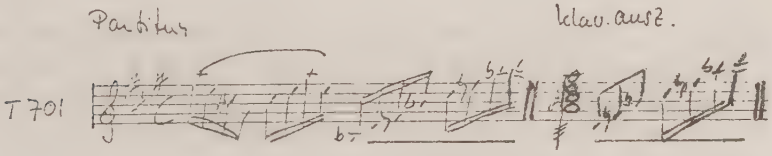
Vor dem Einsatz des Ritters in der achten Szene ist das Orchesterzwischenspiel in Takt 664-667 im Klavierauszug um einen Takt verlängert worden. Statt einer viertaktigen Phrase wie in der Partitur erscheint im Klavierauszug eine fünftakte Phrase. Die Begleitung

der Pauken und Trompeten in Takt 686 wurde stark verändert; aus einer ganzen Note wurde ein punktiertes Motiv, welches an anderen Stellen der Partitur häufig erscheint.

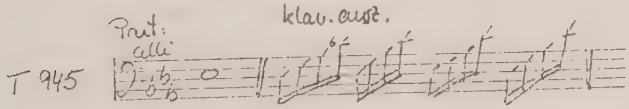


Dasselbe Motiv wird auch in Takt 690 und 691 im Klavierauszug als Begleitung eingesetzt. In der Partitur fehlt es.

Die Violinenbegleitung der Takte 701 bis 704 wurde in eine triolische Bewegung geändert:



In den Takten 945-949, einer fünftaktigen Phrase des Duetts, erklingt in den Celli und Bässen in der Partitur der Orgelpunkt es. Im Klavierauszug wurden aus dem Orgelpunkt aufsteigende Sechzehntelfigurationen, die ihren Ausgang immer von "es" nehmen.



Die aufgezeigten Veränderungen von der Partitur zum Klavierauszug machen den Weg der Entstehung deutlich. Es kann nur der Klavierauszug nach der Partitur entstanden sein. Akkordklänge der Partitur wurden im Klavierauszug mit motivischem Material gefüllt.

Der umgekehrte Prozeß, vom motivischen Material zum Akkordklang, würde eine Versimplifizierung darstellen, die nicht anzunehmen ist.

So kann es als sicher gelten, daß die Partitur zur Aufführung im April 1902 fertiggestellt und auch instrumentiert war. Auch der Klavierauszug muß fertig gewesen sein, denn das Werk wurde am Klavier vorgetragen und Schreker dirigierte die Sänger und den Chor.

So bleibt zu hoffen, daß "FLAMMEN" endlich einmal eine "Uraufführung" erlebt, aus dem Schattendasein herausgehoben wird, wofür eine konzertante Aufführung durchaus angebracht wäre, wenn möglich mit vollem Orchester, da die Instrumentation des Einakters am Klavier nicht nachzuvollziehen ist.

Die Oper "FLAMMEN" steht am Ende der frühen Schaffensperiode Schrekers und nimmt hier eine herausragende Stellung ein. Mag sie im Gesamtoeuvre keine herausragende Rolle spielen, so kommt ihr doch die vermitteltende Funktion zwischen dem eigentlichen Frühwerk und der Oper "Der ferne Klang" zu.

FLAMMEN, eine vermittelnde Liederoper zwischen dem eigentlichen Frühwerk und den späteren Opern.

Schreker hat sich bis zur Entstehungszeit des ersten dramatischen Werkes im Jahre 1901 hauptsächlich mit der Komposition von Liedern und Chorwerken beschäftigt. Die Instrumental- und Orchesterwerke sind doch zahlenmäßig sehr viel geringer, dennoch sind die Erfahrungen in der Instrumentation für die Oper "FLAMMEN" nicht wegzuleugnen.

Wichtig für die Formgebung des dramatischen Erstlingswerks, das innerhalb von sieben Monaten von dem jungen Komponisten Schreker verfaßt wurde - eine erstaunlich kurze Zeit für einen so jungen Komponisten, der sich das erste Mal mit dem Genre Oper auseinandersetzt -, sind die Liedkompositionen und Chorwerke.

Die Partitur von "Flammen" kann als eine "Liederoper" aufgefaßt werden in dem Sinne, wie ein Liederzyklus mit Verbindung schaffenden Zwischenspielen vertont wird.

Die Musik der Oper folgt eng dem psychologischen Gang der Handlung, den Stimmungen, die erzeugt werden sollen. Innerhalb eines "Liedes" bleibt diese Stimmung erhalten, die in einem folgenden Lied gänzlich anders sein kann, eben der Vorlage des Librettos entsprechend. Der schnelle und rasche Wechsel der Stimmungen wird nicht abrupt nebeneinandergesetzt, sondern entsprechend dem psychologischen Gang kommt den Orchesterzwischenspielen eine modulierende Funktion zu, die die einzelnen Lieder verbinden. An diesen Stellen werden neue Stimmungen skizziert, hier beginnt ein neues Lied.

Das Liebesduett Irmgards und des Sängers in der zehnten Szene der Oper ist das einzige Gesangsstück für zwei Stimmen, doch können die Lieder der Oper, da es kaum Dialoge gibt, als alternierende Duette angesehen werden.

Die Erfahrungen und die Fertigkeiten, die Schreker innerhalb des Frühwerks mit Liedkompositionen und Chorwerken erlangt hatte, sind in dieser Oper, die am Ende der frühen Schaffensperiode steht, insofern eingegangen, als hier die Musik in Form von Liedern und diese in Verbindung stellende, modulierende Zwischenspiele, sowie Chören eng dem Gang der Stimmungen der gezeichneten Tableaus folgt. Ausgehend von dem in Musik gesetzten Stimmungsgehalt hat Schreker die Singstimme hinzukomponiert.

Auch im Vorspiel zu dem Einakter "Flammen" wird die "liedopernhafte" Tendenz des Werkes manifest. Es herrscht im Vorspiel kein Entwicklungsgang vor, es ist hier der Ort eine Collage der einzelnen Lieder der Oper zu zeichnen. Die wichtigsten Themen und Motivgruppen sind im Vorspiel aneinandergereiht.

"Flammen" ist die erste Oper Franz Schrekers und die einzige, deren Libretto er nicht selbst geschrieben hat. "Flammen" eröffnet die Reihe der nun folgenden Opern Schrekers, sie steht aber auch am Ende einer Entwicklungsstufe, das Frühwerk abschließend.

Die im Frühwerk entstandenen Liedkompositionen und Chorwerke hatten durchweg die Text fremder Dichter zur Vorlage. Faßt man "Flammen" als "Liederoper" auf, so ordnet sich das dramatische Erstlingswerk sinnvoll als ein Werk des Übergangs mit Vermittlerrolle zwischen dem eigentlichen Frühwerk und den nachfolgenden Opern ein.

Die noch in der Ausbildungszeit entstandenen Kompositionen für Chor und Orchester sprechen noch eine an Brahms geschulte Sprache, die durch Schrekers Lehrer Robert Fuchs den Schülern vermittelt und näher gebracht wurde, denn dieser war ein Komponist der Brahmsnachfolge und unterrichtete auch in diesem Sinne.

Die Violinsonate von Franz Schreker WoO Nr. 7 aus dem Jahre 1898 mag als ein Werk gelten, in dem der Einfluß Robert Fuchs und über diesen der Einfluß Brahms am deutlichsten hörbar wird. Aber auch die Chorkomposition "König Tejas Begräbnis" WoO Nr. 15 von 1899 gemahnt in seiner Instrumentation an Brahms "Fest- und Gedenksprüche" Op. 109 aus dem Jahre 1888.

Schreker orientierte seine Chorwerke, die noch zur Zeit der Ausbildung entstanden, durch den Einfluß Robert Fuchs, an Brahms.

In der Komposition der Oper "Flammen", die kurze Zeit nach der Ausbildung entstanden ist, kann dieser Einfluß nicht mehr nachgewiesen werden. Im Orchestersatz hat zwischen der Zeit der Ausbildung und der nun entstandenen ersten Oper ein Umschlag stattgefunden, der auf die fehlende Einflußnahme eines Kompositionslehrers in dessen Sinne zurückzuführen ist.

Sich selbst überlassen orientierte Schreker sich nun in dem dramatischen Erstlingswerk "Flammen" an Bruckner. Vieles in der Partitur läßt einen an Wagnerschen Einfluß denken, doch das Entscheidende, die Kunst des Übergangs, daß die Musik fließt, hat Schreker nicht übernehmen wollen.

Statt dessen baut Schreker den Klang in Gruppen auf, wie er es von Bruckner gekannt haben muß. Streichergruppen werden gegen Bläsergruppen gesetzt. Der Klang wird über liegenden Tönen, über Orgelpunkten, aufgebaut, er wird nicht durch die Steigerung einer Melodie erreicht.

Das Organisieren des Tonsatzes in Gruppen, ein plötzliches Abbrechen des Tonsatzes, choralartige Einfügungen zeigen deutlich, daß Schreker sich an dem frühen Bruckner orientierte, sobald er dem Einfluß des Kompositionslehrers entwachsen war.

Ebensowenig wie in Bruckers Symphonien findet sich in Schrekers Oper "Flammen" ein unaufhaltsames Durchströmen, statt dessen werden Steigerungsanlagen aufgebaut, die dann plötzlich verebben können.

Die Orientierung Schrekers in seiner ersten Oper an einem Brucknerschen Tonsatz macht deutlich, wo das Werk 1901 und ebenso dessen Verfasser standen. "Flammen" Op. 10 bedeutet im Schrekerschen Oeuvre ein Werk des Übergangs, in dem er sich von den bisherigen Einflüssen gelöst hat, seine in den späteren Opern anzutreffende Sprache aber noch nicht gefunden hat. Die Hinwendung Schrekers zu Bruckner macht aber auch deutlich, daß Schreker ganz in österreichischen Traditionen steht.

Anmerkungen zur Einleitung (S. 7 ff)

1. Th.W. Adorno, Quasi una fantasia, S. 187

2. Jüngst beurteilte Rudolf Stephan Franz Schreker aus heutiger Sicht: "... Die musikgeschichtliche Bedeutung Schrekers ist heute nicht mehr strittig. Er hat seinen Platz in der Geschichte der deutschen Oper, in der Geschichte der Harmonik und in der Geschichte der Instrumentation. In diesen Bereichen wird jeder, der nach Differenzierung strebt, nach gebrochenem zwielichtigem Klang, noch stets reiche Anregungen finden können ... Schreker wollte, wie er selbst formulierte, die Oper oder das Musikdrama in einer Art Reinkultur.

   Als Wurzel der eigenen Kunst gilt das Unbewußte - das bereits etwas kultivierte Unbewußte -, das eigene seelische Erleben. Es ist absichtsvoll reine Subjektivität ...

   Das vom Komponisten als problematisch empfundene Verhältnis von Kunst und Leben erscheint vielfach thematisiert ... Niemals ist für Schreker ein bereits vollendetes Kunstwerk als solches die Quelle der Inspiration. Hier steht er durchaus im Gegensatz zu Meistern wie Hugo Wolf und Alban Berg ... Musik war Schreker wesentlich Klang. Die wichtigste Seite des Klanges ist für ihn die instrumentale, die instrumentatorische. Die Farben (der Gesamtklang) sind vorgegeben, die Harmonie hat die Aufgabe, den farbreichen, farblich unendlich differenzierten Klang zu realisieren und möglichst wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Die Melodie ist ihm vielfach nur Außenseite der Harmoniebewegung, nicht etwa die Harmonie Begleitung der Melodie. Seine Harmonie ist ganz und gar auf Koloristik ausgerichtet: die Wechsel haben keine formkonstitutive Bedeutung, sondern dienen bloß der Bereicherung des Klangbildes ... So wird der Klang wirklich zum Selbstzweck, dem alles andere dient ..."
   in ÖMZ 11/84, S. 571 ff.

   Umfangreiche wissenschaftliche Arbeiten wurden in der jüngsten Zeit von Eckhardt van den Hoogen (1981) publiziert, der in einer werkanalytischen Studie die Orchesterwerke Schrekers betrachtet, sofern sie von der Universal Edition vertrieben werden.

   Die vorliegende Arbeit über das Frühwerk Schrekers verzichtet auf die Betrachtung der Orchesterwerke, die in dem untersuchten Zeitraum durchaus anzustellen gewesen wäre und beschränkt sich auf die Oper "Flammen" sowie auf ungedruckte Lieder, um diese Lücke in der Auseinandersetzung mit Schreker zu schließen.

Eine große Untersuchung über die Harmonik in der Oper "Der ferne Klang" erschien 1972 von Gästa Neuwirth, der die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Franz Schreker eigentlich ins Leben rief.

Musikschriftsteller haben sich bereits sehr früh mit Schreker beschäftigt, so zum Beispiel seine Biographen Rudolf Stephan Hoffmann und Julius Kapp. Als Zeitgenossen Schrekers liefern sie zwar eine anregende Lektüre, die aber unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten nur unter größten Vorbehalten zitiert werden kann. Beide Biographien erschienen 1921 und scheinen unabhängig voneinander verfaßt worden zu sein. Gewisse Abweichungen deuten darauf hin (so Lewis Wickes).

Der Wiener R.St. Hoffmann schreibt schon recht früh Kritiken über Schreker und scheint aus Schreker nahestehenden Kreisen über dessen Biographie recht gut informiert gewesen zu sein.

Aus Schrekers Berliner Zeit datiert die Bekanntschaft mit Julius Kapp (der ab 1921 die Blätter der Staatsoper Berlin herausgab und ebenda Dramaturg war).

In seiner Biographie, die wohl als die genauere anzusehen ist, da Kapp - so ist zumindest anzunehmen - von Schreker Informationen und Material hinsichtlich seiner Biographie erhalten hat. Kapp gibt diese Stellen in Form von Zitaten wieder. So ist es nicht verwunderlich, daß zum Beispiel falsche Jahreszahlen (Problem der Vordatierung) oder biographische Äußerungen, die nicht zu belegen sind, mit Schrekers Selbstäußerungen fast wörtlich übereinstimmen.

Als zeitgenössische Aussagen zu Schreker sind diese Biographien daher weniger interessant.

Paul Bekker dagegen stellt für die Forschung eine Quelle von allererstem Rang dar. (Der Briefwechsel Bekker-Schreker wird derzeit von Christopher Hailey vorbereitet.)

Bekker (1882 in Berlin - 1937 in New York) schrieb bereits 1918 seine Schreker-Studie völlig unabhängig. Diese Studie sollte zum entscheidenden Moment für die Schreker-Rezeption werden. Im Jahre 1918 beginnt der Briefwechsel zwischen dem Kritiker und dem Komponisten, die eng miteinander befreundet waren. Bekker nimmt sogar Einfluß auf die Konzeption einer Oper Schrekers. Dem Schrekerschen Spätwerk aber wollte oder konnte Bekker nicht mehr folgen.

Nach Gösta Neuwirth publizierte Paul Bekker bereits 1910 Texte in österreichischen Tageszeitungen, meistens handelte es sich um biographische Feuilletons. Bekkers Wirksamkeit war unermeßlich. Er formulierte die erste Musiksoziologie, schrieb

die wichtigen Bücher über Beethoven, Wagner und Mahler; er war einer der einflußreichsten Kritiker und Wortführer der Neuen Musik.

3. Th.W. Adorno sieht zwischen der Malerei des Sezessionsismus und Schreker viele Gemeinsamkeiten.
(in: Quasi una fantasia, a.a.O.)

4. So zum Beispiel die frühen Lieder. Einzig Gösta Neuwirth hat sich bisher analytisch mit diesen Liedern in einem Vergleich mit denen von Schönberg und Zemlinsky auseinandergesetzt.
in Jugendstil und Musik, a.a.O.

5. Sonate für Violine und Klavier in F-Dur aus dem Jahre 1898. Ein dreisätziges Werk mit dem Sätzen: Allegro moderato, Andanto con moto, Vivace.

"Ihrem Sonatenhauptsatz ist insgesamt ein eher verhaltener, lyrischer Grundzug eigen. Eine 'Devise' im Unisono beider Instrumente gibt ihm gliederndes Profil ... Erstaunlich die Sicherheit der Verlaufsdisposition durch den jungen Komponisten. Besonders auffällig ist dessen Sinn für die Entwicklung von Bewegungsvorgängen, das Aufschwingen und Abklingen melodischer Linien ..."
(R. Brinkmann)

6. Als Beispiel sei hier das Eingreifen in den Text wie auch die Textwiederholung genannt (s. Analytische Betrachtungen). Auch Gustav Mahler griff in dieser Weise in den vorhandenen Text ein. Er komponierte zunächst die Musik und legte daraufhin den Text darunter, der zum Zeit geändert werden mußte. Auch Robert Schumann und Franz Schubert verwenden zur Wortbekräftigung (eine Art Schlußcoda) die Wiederholung. Bei Hugo Wolf und Richard Strauß ist dieses Eingreifen nicht zu finden. Aber ebenso wie Strauß wählte Schreker seine Lied-Texte keineswegs mit strenger litararischer Urteilskraft aus. Beide griffen zu den Dichtern der eigenen Epoche. (Strauß griff u.a. zu Gilm, Liniencron.) Diesen Dichtern war die Darstellung der Naturstimmung oder der Überschwang der Gefühle eigen. Ähnlich wie sich Schreker zur Problematik der Liedvertonung äußerte (s. S.), verlockte es anscheinend auch Strauß nicht, ein bereits sprachlich vollgültig "auskomponiertes" Lied nachträglich in Musik zu setzen, er wurde vielmehr eben durch die Verse der Zeitgenossen angeregt.

7. Zitiert nach Gösta Neuwirth, der in einer Vorlesung über Franz Schreker sagte:
"Schrekers Trivialklänge stehen absolut quer (s. Rosentod). Die Mitte des Klanges bleibt leer."

"... Die Lieder des jungen Schreker kommen musikalisch und literarisch aus einer anderen Gegend; das ist nicht selbstverständlich, weil Schreker ja, während er sie komponierte, bei Robert Fuchs das akademische Handwerk ihm Rahmen der - gleichsam naturgesetzlich abgesicherten - Regeln und Wertbegriffe erlernte: seine Lieder aber vergehen sich gegen ein fundamentales Gebot, sie unterlaufen den Anspruch der oberen gegen die untere Musik ... Ohne Scheu knüpfen die frühen Kompositionen an Herabgekommenes an. Die Abgegriffenheit der musikalischen Gestalt wird geflissentlich nach außen gekehrt; um so stärker treten die Brüche hervor, von denen Form und Tonalität durchzogen und gezeichnet sind."
Gösta Neuwirth, Musik um 1900, Schrekers frühe Lieder, a.a.O., S. 107

8. Diese Beziehung zeitigte sogar noch nach Abschluß der Ausbildung Einflüsse auf die kompositorische Arbeit Schrekers. Schreker hatte bereits mehr als einen Akt der Oper "Der ferne Klang" komponiert, als er von der ablehnenden Haltung Robert Fuchs' erfuhr und ließ daraufhin die Komposition liegen, ja brach sie ab.

9. "Neben der theoretischen Unterweisung spielt sich immer mehr der praktische Kompositionsunterricht in den Vordergrund, er bildet den krönenden Abschluß der vorausgegangenen theoretischen Disziplinen und ist als 'Meisterlehre' anzusehen, in der der Lehrer in einer Art 'Privatissimum' mit dem Schüler arbeitet."
in Ernst Tittel, Musiktheorie am Wiener Konservatorium, S. 195

10. Nach einer mündlichen Information von Lewis Wickes hatte Schreker in späteren Jahren die Tendenz, seine frühen Kompositionen vorzudatieren. So z.B. die Lieder Op. 7, die bei ihrem Erscheinen 1906 nicht mehr den zeitgemäßen Stand des Komponisten repräsentierten und daher von ihm vordatiert wurden (s. auch Anmerkung 19 des Kapitels über die Oper "Flammen"

11. Der Begriff "Liederoper" wird hier in Anlehnung an den Liederzyklus, d.h. Lieder mit verbindenden Zwischenspielen aufgefaßt und auf die Oper übertragen (s. auch S. 119)

Anmerkungen zu Biographischer Abriß

1. Seinen ersten Musikunterricht hatte Schreker an der von Julius Böhm geleiteten Döblinger Musikschule erhalten. Für diese frühe Zeit bis zum Eintritt ins Konservatorium liegen uns keine Dokumente vor, so daß wir uns auf die Schreker-Biographen R.St. Hoffmann und J. Kapp verlassen müssen. Beide berichten von Violin-, Orgel- und Harmonieuntericht, den Schreker erhalten habe. Weiter schreiben beide Autoren übereinstimmend, daß die Entscheidung zu einer Instrumentalausbildung am Konservatorium durch die Begegnung mit der berühmten Sängerin Bertha Ehnn begünstigt, wenn nicht sogar erst möglich gemacht wurde. Diese habe Schreker anläßlich eines Konzertes in der Döblinger Pfarrkirche, wo er Orgel gespielt hatte, kennengelernt und ihn daraufhin dem Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, Julius Zellner, zur Aufnahme in das Konservatorium empfohlen.

   In der ungesicherten finanziellen Situation der Mutter Schrekers, geborener Eleonore von Kloßmann, die sich nach dem Tode ihres Mannes Ignaz Schrecker im Jahre 1888 (Schrekers Vater war Hofphotograph gewesen) mit dem bescheidenen Ertrag eines kleinen Kolonialwarenladens nach der Übersiedlung nach Wien für die vier Kinder begnügen mußte, hätte die Ausbildung eines Sohnes am Konservatorium eine große finanzielle Belastung bedeutet.

   In der Frage nach den Hintergründen, die Schreker zu einem Oboenstudium veranlaßt haben könnten, erscheint die These Kapps - die in dessen Schreker-Biographie allerdings singulär ist - als sinnvoll. Er spricht davon, daß am Konservatorium nur noch im Fach Oboe eine freie Stelle verfügbar war. Schließlich konnte nur ein Freiplatz die Belastung durch die zu zahlenden Schulgelder mindern.
   Wegen zu schwacher Gesundheit wurde jedoch aus dem Oboenstudium und dem damit verbundenen Freiplatz am Konservatorium nichts. Statt dessen trat Franz Schreker als Vierzehnjähriger in das Institut ein mit dem Ziel, Violine zu studieren. Das Schulgeld hierfür wurde von der Prinzessin Alexandrine von Windisch-Graetz, einer Bekannten von Schrekers Mutter, beglichen.

2. Die Statuten des Konservatoriums sahen für die Violinschule folgende Dauer und Einteilung der Lehrklassen, folgendes vor:

   "f. Die Violinschule. Sie besteht aus drei Abteilungen. In der ersten Abteilung bleiben die Schüler drei Jahre, im vierten treten sie in
   g. die zweite Abteilung, in welcher alle nur mit mittelmäßigen Anlagen Begabte während der drei folgenden Jahre ihren Lehrkurs vollenden. Jene Schüler, welche besondere Talente beweisen und vorzügliche Fortschritte gemacht haben, können in die

h. dritte Abteilung übertreten, welche der höheren Ausbildung auf diesem Instrumente gewidmet ist. In dieser dritten Abteilung werden sie durch zwei Jahre im Solo- und Konzertspiel gebildet. Einige Schüler der Violinschule werden auch auf der Viola geübt".

Die Vorbildungsschule für Violine sah wöchentlich sechs Unterrichtsstunden für 14 Schüler vor. Die Vorkenntnisse sollten gleich dem Lehrstoff im 2. Jahrgang des Violinvorbereitungskurses sein.

Der Lehrstoff in ersten Jahrgang bot Skalenübungen von Hellmesberger; zerlegte Dreiklänge und Septakkorde (Baillot); Kaiser Op. 20, 3. Heft; Etüden von Kreutzer bis Nr. 29. Die Übungen befaßten sich mit Vomblattspielen und Zusammenspielen.

Der 2. Jahrgang: Hellmesbergers Skalenübungen (Fortsetzung); Kreutzers Etüden Nr. 30-40; Fiorillo: Etüden nach Auswahl; Rode; Etüden Nr. 1-8; Konzerte von Kreutzer, Rode, Viotti; Übung im Zusammenspiel.

Im 3. Jahrgang: Hellmesbergers Skalenübungen (Fortsetzung); Rode: Etüden Nr. 9-24; Rovelli: 12 Etüden; Spohr: 12 Etüden; Konzerte von Bériot, Kreutzer, Rode, Viotti; Zusammenspiel; Violaspiel für hierzu Geeignete.

Die Ausbildungsschule für Violine konnte nur mit Vollendung des 14. Lebensjahres absolviert werden (Mindestalter), in drei Jahrgängen wurden hier in wöchentlich sechs Stunden acht Schüler unterrichtet.

Der Lehrstoff im 1. Jahrgang: Skalenübungen; Etüden von Rode; Mayseder; Vieuxtems Op. 16; Konzerte: Lipinski, Mayseder, Molique, Spohr, Vieuxtemps.

Im 2. Jahrgang: Etüden (Rode (Auswahl), Bériot (Auswahl), Bazzini; Konzerte: Bach, Bazzini, Ernst, Lipinski, Mayseder, Molique, Spohr; Sonaten von Bach; Übungen im Transponieren.

im 3. Jahrgang: Etüden von Paganini (Auswahl); Konzerte: Beethoven, Joachim, Meldelssohn, Spohr, Paganini, Vieuxtemps. Weiter italienische Violinliteratur (Tartini, Nardini, Locatelli, Pugnani); neueste Violinliteratur (Ernst, Sarasate, Wieniawski u.a.); Übung im Transponieren.
zit. nach den Bestimmungen des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

3. Ein Beleg hierfür war nicht zu finden.

4. "Mitteilungen an die Eltern" sind mit Zeugnissen gleichbedeutend.

5. Auflistung der Zensuren: Hauptfach:
1 = ausgezeichnet, 2 = befriedigend, 3 = ungenügend.
Die Zensuren, die im Dezember, März und Juni eines jeden Schuljahres gegeben wurden, beurteilten den Fleiß, den Fortschritt und das Benehmen in einem Fach.

6. Der Name Schrekers ist in den Konservatoriumsunterlagen noch mit "ck", also Schrecker, geschrieben. Während der Ausbildungszeit wird diese Schreibweise beibehalten. Ab 1901, also nach Beendigung der Konservatoriumszeit, schreibt Schreker selbst sich nur noch mit "k".

7. Der Inspektor der Vorbildungsschule im Nebenfach war Joh.N. Fuchs, der Direktor des Konservatoriums.

8. Über diese ersten Jahre im Konservatorium schrieb Schreker:
"Oboe wegen schwacher Gesundheit nicht möglich. Entscheidung für Geige. Studierte ohne rechten Erfolg bei Bachrich und Rosé. In den Theorieklassen jedoch werden Lehrer, Grädener und später Fuchs, aufmerksam."
F. Schreker: "Selbstbiographie", 1917

9. Laut Konservatoriumsbericht bekam Rosa Wurda, geboren am 05.10.1874 ein Stipendium. Sie hatte einen Freiplatz (Nr. 104), der von der Kommune Wien zeitlich errichtet worden war. Im Schuljahr 1890/91 war Rosa Wurda in der Klaviervorbildung im zweiten Jahrgang und hatte allgemeine Musiklehre belegt. 1892 nahm sie an der Schlußproduktion des Schuljahres als Pianistin der Klasse von Ernst Ludwig teil. Die Musiktheorie hatte sie in diesem Jahr bei Adolf Prosniz gelernt.

1892/93 trat auch Schreker in das Konservatorium ein, er erhielt ebenfalls Unterricht von Ernst Ludwig im Nebenfach Klavier sowie von Adolf Prosniz die allgemeine Musiklehre.

Rosa Wurda studierte in den folgenden Jahren mit ausgezeichnetem Erfolg Klavier bei Professor Anton Door, bei dem auch Alexander von Zemlinsky Klavier studierte.

Das Schuljahr 1894/95 bedeutete für Rosa Wurda das Ende ihrer Klavierausbildung. Unter der Nr. 784 wird sie in den Konservatoriumsberichten als Abiturientin der Klasse Klavier im dritten Jahrgang mit ausgezeichnetem Erfolg geführt.

Nach dem Jahresbericht der Wiener Singakademie war Rosa Wurda, wie auch ihre Mutter Vilma Wurda, Mitglied des Vereinschores.

R.St. Hoffmann erwähnt in seiner Schrekerbiographie als ersten Kompositionsversuch ein Streichquartett, das Napoleon gewidmet war.

10. Entnommen aus den Konservatoriumsberichten der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, 1894/95.
M. Brosig, Handbuch der Harmonielehre,
A. Prosniz, Grudrisse der allgemeinen Musiklehre

Bei der Einschreibung in das Konservatorium wurde eine Gebühr von 3 fl. erhoben. Das jährliche Schulgeld für die Vorbildungsschule betrug 120 fl. Mit Eintritt in die Ausbildungsschule erhöhte sich das Schulgeld auf 150 fl.

Der Kontrapunkt wurde in einem Jahrgang mit wöchentlich vier Stunden unterrichtet. Die nötigen Vorkenntnisse waren Harmonielehre, entsprechend dem Lehrstoff der Harmonielehre. Klavierspiel entsprechend dem Lehrstoff des 2. Jahrgangs der Schule für Klavier als Nebenfach. Im Lehrstoff war vorgesehen: Einfacher und doppelter Kontrapunkt der Oktave, Nachahmung, einfache Fuge, drei- und vierfacher Kontrapunkt, Fuge mit mehreren Subjekten, Kanon.

Die Harmonielehre wurde in einem Jahrgang mit wöchentlich sechs Stunden unterrichtet. Als Vorkenntnisse wurde vorausgesetzt: Allgemeine Musiklehre, Klavierspiel entsprechend dem Lehrstoff der Schulen für Klavier als Nebenfach. Der Lehrstoff in der Harmonielehre bot: Intervalle und deren Umkehrungen, Akkordlehre, Modulation, Harmonisierung gegebener Melodien, Erfindung im reinen vierstimmigen Satz (Choral), Ausbildung der Melodie, freie Figuration. - Übung im Notieren nach dem Gehör (Dictando).

Lehrbuch: M. Brosig: 'Handbuch der Harmonielehre' ()
In der Harmonielehre als Nebenfach war der Lehrstoff: Kenntnis der Intervalle und deren Umkehrungen, Lehre der Akkorde und ihre Verbindung, Modulation (theoretisch und praktisch). Das Lehrbuch war Heinez-Krenn: 'Harmonielehre' ()

An dieser Stelle sei noch ein Auszug der Statuten des Konservatoriums zitiert, der die weiblichen Schüler betraf: "... Der Unterricht in allen Gegenständen, welche am Konservatorium gelehrt werden, ist Schülern beider Geschlechter zugänglich - ausgenommen Orgel, Violoncello, Kontrabaß und sämtliche Blasinstrumente, in welche Fächer Zöglinge weiblichen Geschlechtes überhaupt nicht und Violine, in welches Fach sie nur bei hervorragender Begabung und jenem Grad der Vorbildung, der sie zum sofortigen Eintritt in die Ausbildungsschule befähigt, aufgenommen werden."

Im Schuljahr 1892/93 gab es für das Fach Klavier drei Jahrgänge mit sechs Klassen, in denen 187 Schüler in 143 Monatsstunden unterrichtet wurden. Das Fach Violine war wesentlich geringer besucht, hier wurden 66 Schüler dreier Jahrgänge in zwei Klassen mit 48 Monatsstunden unterwiesen. Die Allgemeine Musiklehre besuchten 147 Schüler.

11. Der Titel "Des Meeres und der Liebe Wellen" war im Werk Richard Weitbrechts nicht zu finden. Ein Werk gleichen Titels komponierte Schrekers Lehrer Robert Fuchs im Jahre 1897, also im der Schrekerschen Komposition folgenden Jahr , als Ouvertüre zu Grillparzers Theaterstück. Die Autographen zu WoO Nrn. 1 + 2 befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Ottilie Edle von Polli wechselte in den Jahren 1898 bis 1904 fast jährlich ihre Wohnung.

12. Johann Nepomuk Fuchs war der Bruder von Robert Fuchs und Direktor des Konservatoriums.

13. Julius Kapp: "Franz Schreker", S. 14

14. Instruction für das, von der Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates, zu Wien gestiftete Conservatorium. Wien 1832.
IX Von den Pflichten der Schüler
47. Da es der Anstalt und dem Zögling in mehr als einer Rücksicht sehr nachteilig ist, wenn er sich während des Lehrkurses ohne ausdrückliche Bewilligung des Comitees des Conservatoriums, welches allein seine Leistungen zu würdigen weiß, hören läßt, so ist allen Zöglingen, und zwar bei Strafe der Ausschließung, untersagt, sich irgendwo öffentlich hören zu lassen, oder als Ripienist mitzuwirken.

Schreker selbst äußerte sich zu diesem Vorfall 1917: "Vereinsgründung und Konzertveranstaltungen widersprechen den Konservatoriumsstatuten. Drohende Ausschließung." (Selbstbiographisches, a.a.O.) "Ich gründe einen Verein, Orchester, Chor. (Da war ich schon 16 Jahre alt)." (Erinnerungen)

Hier scheint Schreker im Rückblick sein genaues Alter nicht mehr richtig in Erinnerung gewesen zu sein. Im März 1895 wurde Schreker 17 Jahre alt, und als der Verweis ausgesprochen wurde war er bereits 18 Jahre alt.

15. Schreker selbst: "Mein Geigenspiel ist nicht berühmt." (Erinnerungen) Schrekers 1917 geäußerte Selbsteinschätzung findet im Zeugnis ihren dokumentarischen Beleg (s.auch Anmerkung 8.)

16. Die Schule für Komposition sah in drei Jahrgängen wöchentlich sechs Stunden Unterricht vor. Die erwarteten Vorkenntnisse

für dieses Fach waren Kontrapunkt, entsprechend dem Lehrstoff der Schule für Kontrapunkt sowie gewandtes Klavierspiel.

Der Lehrstoff sah im ersten Jahrgang Formenlehre, Analyse sowie praktische Komposition für Solo- und Chorgesang vor; in 2. und 3. Jahrgang Lehre der Instrumentierung, praktische Komposition für Klavier, Orgel, Streichinstrumente und für Orchester und Partiturspiel.
Aus den Bestimmungen des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

17. Das Autograph von WoO Nr. 4 "Das Lied der Fiorina" befindet sich im Schreker-Fonds der ÖNB F3/99.

Das Lied, das, wie auch WoO Nr. 1 und Nr. 2, ungedruckt blieb, ist am oberen Rand sehr beschädigt, so daß ein Teil der Singstimme der ersten Akkolade auf beiden Blättern fehlt.

18. Als "größerer Zusammehang" könnte hier eventuell an einen Liederzyklus oder an ein lyrisches Drama gedacht werden.

19. 1894/95 errichtete die Gräfin Amadei eine Amadeistiftung von 10.000 Kronen. Dieses Stipendium wurde von der Gräfin Amadei zur bleibenden Erinnerung an ihren verstorbenen Sohn, Graf Albert Amadei, gestiftet.

Dieser war 1894 im Alter von 43 Jahren gestorben. Er war sowohl Sektionsrath im Ministerium des Kaiserlichen Hauses, aber auch Musiker gewesen. Komposition hatte der Graf bei Nottebohm studiert, seine Kompositionen, wie z.B. Lieder und Gesänge Op. 1-20, erschienen bei Wetzler in Wien und bei Ries & Erler in Berlin. Ein Gedichtband der Mutter, Gedichte von Gräfin Anna Amadei, Wien, k.u.k. Hofbuchhandlung Wilhelm Frich, o.J., ist dem Sohne Albert gewidmet, inhaltlich wird dort seine Jugend und sein Tod verarbeitet.

Aus dem Kapital der Stiftung wurde ein jährliches Stipendium (Graf-Amadei-Stipendium) von 200 fl. verliehen. Im ersten Jahr der Stiftung 1895/96 erhielt es Carl Severin, in den darauffolgenden Schuljahren, 1896/97 bis 1900, Franz Schreker. Die Summe von 200 fl. wurde 1899/1900 für ihn auf das doppelte erhöht.

20. Schreker: "Erhalte durch Verwendung Robert Fuchs vor Eintritt in dessen Kompositionsklasse ein Stipendium." (Selbstbiographisches) "Ich bin bereits bei Robert Fuchs: Komposition." (Erinnerungen)

Wovon Schreker vor Erhalt des Stipendiums gelebt hatte, ist unbekannt.

21. S. auch Werkverzeichnis. Aus stilistischen Gründen ist eine spätere Datierung auszuschließen.

22. In der Analyse soll aus dem WoO Nr. 6 das vierte Lied "Ich habe in Sorgen" herausgegriffen werden, da es in seiner gedrängten Form - es ist mit 24 Takten das kürzeste der fünf Lieder - eine geschlossen Abbildung des harmonischen Formgefühls des Komponisten bietet (s. S. 52)

23. aus (R. Heuberger): Geschichte des Wiener Konservatoriums
Ein Festkonzert, wie man es sich für das 50jährige Jubiläum gewünscht hatte, wurde dann zehn Jahre später am 28. November 1908 zum 60jährigen Regierungsjubiläum des Kaisers veranstaltet. Dort kam dann die Krönungsmesse von Franz Liszt und das Te Deum von Anton Bruckner unter der Leitung von Franz Schalk zur Aufführung.

Während der Jubiläumsfeierlichkeiten 1908 kam es in Wien zur Ringstraßenkatastrophe, der auch Schreker nur mit knapper Not entgehen konnte. Diese Eindrücke und Stimmungen sind von Schreker in der Oper "Das Spielwerk und die Prinzessin" verarbeitet worden.

24. Robert Fuchs schrieb über Franz Schreker im Gutachten: "Ganz besonders begabt und außerordentlich fleißig. Wärmstens befürwortet." Antrag auf Befreiung vom Schulgeld für das Jahr 1899/1900, Nr. 168, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien - Archiv - (s. Dokumentenverzeichnis)

Gesuche dieser Art mußten "mit dem authentischen Beweise der Mittellosigkeit" versehen sein.

An dieser Stelle sei einiges über das Schulgeld eingefügt. Nach einer Einschreibegebühr von 3 fl. hatte der Schüler ein Schulgeld zu zahlen, welches von der Ausbildungsstufe und -art abhängig war. Im Falle Schreker waren in der Vorbildungsschule für das Fach Violine jährlich 120 fl. zu zahlen. Dadurch, daß Schreker bereits in den zweiten Jahrgang der Vorbildungsschule eintrat, blieben ihm nur noch zwei Jahre in der Vorbildungsschule. Bei Eintritt in die Ausbildungsschule im Fach Violine erhöhte sich das Schulgeld jährlich auf 150 fl., im Falle Schreker für die Dauer von drei Jahren. Auch die drei Jahrgänge der Schule für Komposition mußten mit jährlich 150 fl. bezahlt werden.
Aus den Bestimmungen des Konservatoriums.

25. Im Programm trägt das Werk die Ziffer 4a). Es handelt sich um das Andante der ungedruckten Symphonie a-Moll, Op. 1.

26. Der 116. Psalm für dreistimmigen Frauenchor, Orchester und Orgel, 1900 entstanden, erschien 1901 als Op. 6 bei Adolf Ro-

bischek, Wien, im Druck. Das Werk ist Herrn Prof. Robert Fuchs in Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet (s. Werkverzeichnis).

Schreker äußerte sich 1917 selbst dazu: "Meine Abiturientenarbeit 116. Psalm erhält einen Preis, wird bei den Schlußproductionen aufgeführt." ("Selbstbiographisches")

Daß der 116. Psalm Op. 6 einen Preis bekam, wie Schreker schreibt, war nicht nachzuweisen. Möglicherweise dachte Schreker an den ihm verliehenen Zusnerpreis 1899/1900 für eine Liedkomposition. Ebenfalls mit einem Preis ausgezeichnet wurde das 1900 entstandene Intermezzo für Streichorchester Op. 8. Dieser Preis wurde aber 1901 als erster Preis bei der von der "Neuen musikalischen Presse" (Wien I) veranstalteten Konkurrenz Franz Schreker verliehen. Zur Uraufführung kam dieses Werk erst 1902 unter Ferdinand Löwe. Später wurde dieser Satz in die Romantische Suite Op. 14 übernommen.

Der Schreker-Biograph Rudolf St. Hoffmann erwähnt für die Zeit 1902 einen "nicht verliehenen Beethoven-Preis, für den eine 'Belobende Anerkennung' kaum Ersatz bot." Auch diese Behauptung, die zudem auf Selbstauskünften Schrekers beruht, ließ sich leider nicht belegen.

Die Beethoven-Compositionsstiftung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde sah für jedes Schuljahr einen Beethoven-Preis vor. In den Jahren 1892 bis 1897 wurde in keinem Jahr ein Beethoven-Preis verliehen. Zwischenzeitlich ging der Beethoven-Compositionspreis in den Compositionspreis der Gesellschaft der Musikfreunde über. Einzig im Schuljahr 1897/98 wurde der Compositionspreis verliehen. Preisträger waren Alexander von Zemlinsky für die Sinfonie B-Dur und Robert Gound, ebenfalls für eine Sinfonie. In den Jahren 1898 bis 1900 kam der Compositions-Preis wiederum nicht zur Verleihung.

Dieses Abschlußkonzert wird Schreker nicht allein wegen der Aufführung seines 116. Psalms so deutlich im Gedächtnis geblieben sein. Schrekers Studienabschluß fiel in ein für die Konservatoriumsgeschichte bedeutungsvolles Jahr. In den Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde findet das Ereignis folgende Erwähnung: "Die Schlußfeier des Konservatoriums am zehnten Juli 1900 gestaltet sich im Sinne eines Direktionsbeschlusses vom fünften Juli 1900 anläßlich der in diesem Jahr zu begehenden Feier des 70. Geburtstages des Kaisers zu einer Ovation für den Monarchen."

27. Statuten des Konservatoriums

28. Der lyrische Dichter Vincenz Zusner wurde in Bischoflack in Krain am 18. Jänner 1803 geboren und starb am 12. Juni 1874.

1844 verkaufte Zusner sein Geschäft, mit dem er sich eine sichere Existenz erarbeitet hatte und widmete sich ganz der Muse. Zu der Zeit, als Zusner mit seinen Gedichten in die Öffentlichkeit trat, war er bereits im fortgeschrittenen Alter. 1840 erschien zum ersten Male ein Gedicht von Zusner in Dr. A. Schmidts Taschenbuch "Orpheus". Vincenz Zusner galt als Autodidakt, und so nahm die Kritik seine Gedichte mit Wohlwollen auf.

Zusner setzte in seinem Testament ein Kapital von 6.200 fl. aus, dessen jährliche Zinsen er zu zwei Liederpreisstiftungen für diejenigen aus dem Wiener Konservatorium hervorgegangenen Tonsetzer bestimmte, deren Kompositionen eines Zusnerschen Gedichtes als preiswürdigste erkannt wurden. Er hat mit dieser Stiftung seinen Dichternahmen mit der Anrede des Kunstmäzens und Gönners junger Tonkünstler umgeben können.

Die erste Sammlung lyrischer Arbeiten von Vincenz Zusner erschien unter dem Titel "Gedichte" (Wien 1842). 1853 folgten "Neue Gedichte" und "Im Walde". "Naturbilder" erschien 1862.

Biographisches Lexicon des Kaisertums Österreich, hrg. von Dr. Wurzbach, Wien 1891 (60 Teil)

Der spätere Lehrer Schrekers im Fach Klavier, Ernst Ludwig, konnte im ersten Jahr der Zusnerschen Liederpreisstiftung, 1875/76, für sein Lied "Das Abendglöcklein" den ersten Preis erlangen. Auch im darauffolgenden Jahr wurde seine Komposition "Der Krieger und sein Roß" mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Im Schuljahr 1877/78 erreichte Ernst Ludwig den zweiten Preis mit "Der verwelkte Flieder".

Auch Alexander von Zemlinsky erlangte einen ersten Preis der Zusnerschen Liederpreisstiftung im Jahre 1890/91 mit dem Lied "Des Mädchens Klage".

- Das Autograph dieses Liedes ist in der Gesellschaft der Musikfreunde verzeichnet, konnte dort aber nicht mehr aufgefunden werden. Es gilt als verschollen. -

Die Konservatoriumsberichte nennen als Preisträger des Schuljahres 1893/94 Georg Kremser mit dem Lied "Vergiß mein nicht" und für den zweiten Preis Johann Holub mit "Blume und Herz". 1894/95 wurden Oskar Malata mit seiner Komposition "Das Abendglöckchen" wie auch Samuel Theumann mit "Der bethörende Bach" mit dem Zusnerschen Liederpreis ausgezeichnet.

Das Schuljahr 1895/96 brachte keinen Preisträger hervor und auch im darauffolgenden Jahr wurde ein erster Preis nicht vergeben. Den zweiten Preis konnte Carl Severin für das Lied "Süße Erinnerung" erlangen.

Carl Severin erhielt 1894/95 das Graf-Amadei-Stipendium.

In Bezug auf die Anmerkung 26. ist es möglich, daß der Zusnerpreis eine Trostverleihung war. Schrekers Irrtum in der unter 26. zitierten Anmerkung würde sich unter diesen Umständen erklären.

29. Die Entscheidung fällte das aus dem Direktor, dem Kompositionslehrer und einem Gesangslehrer des Wiener Konservatoriums bestehende Preisgericht. Laut Stiftungsurkunde waren für jeden der drei Preisrichter für die Mühewaltung fünf Dukaten bestimmt. Die Preisausschreibungen begannen mit dem Jahre 1875.

30. Dieses Lied scheint nicht die erste Komposition gewesen zu sein, die Schreker bei einem Wettbewerb eingereicht hat (s. o. Anmerkung 26)

Anmerkungen zu "Flammen" Op. 10 (S. 21 ff)

1. Paul Hirsch, am 24.02.1881 in Frankfurt geboren, besaß eine außerordentlich umfangreiche und beispiellos wertvolle Musikbibliothek, die neben kostbaren Manuskripten, Inkunabeln, Erstausgaben auch neue Gesamtausgaben der großen Meister umfaßte. Ab 1922 begann Paul Hirsch mit der Herausgabe zweier Publikationsreihen. In der ersten Reihe wurden theoretische und praktische Musikwerke veröffentlicht, die zweite Reihe besteht aus einem in jeder Hinsicht musterhaften Katalog der Bibliothek.

   1936 emigrierte Paul Hirsch nach England und verlegte seine Bibliothek an seinen neuen Wohnort Cambridge. Im Jahre 1946 wurde sie an das British Museum verkauft. Paul Hirsch starb am 25.11.1951 in Cambridge.

2. Dieses scheinbar so losgelöste "Gebet der Agnes", die für sich in Stille das Gebet für ihren Bruder spricht, ändert ganz unerwartet den Handlungsgang der Oper.

   Die vorherige Szene endete damit, daß der Sänger und Irmgard fliehen wollen. Durch das Gebet der Agnes, das die Fluchtbereiten belauschen, ändert sich die Haltung Irmgards grundsätzlich. War sie vorher bereit, hinaus ins Leben zu fliehen, so ist sie nun willens, sich von dem von ihr geliebten Sänger zu trennen. Diese veränderte Haltung Irmgards ermöglicht erst den weiteren Gang der Handlung, das Auftreten des heimkehrenden Fürsten, die unausweichliche Konfrontation, die mit dem Tod Irmgards endet.

   Insofern ist das "Gebet der Agnes" also eine der Schlüsselszenen der Oper.

   Dieses Gebet, die elfte Szene der Oper, löste Schreker heraus und ließ es separat im Druck erscheinen. Die abgeschlossene Form dieses Gebets erweckt den Eindruck, als ob es zwischen die vorangegangene und nachfolgende Szene eingefügt worden wäre. (s. Analyse)

3. Ein Exemplar des Textbuches befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, erschienen in Wien, ohne Jahresangabe.

   Im Gegensatz zur Partitur (17 Szenen) und dem Klavierauszug (16 Szenen) umfaßt das Libretto 15 Szenen (s. dazu Analyse)

4. Erst in jüngster Zeit wird an einer szenischen Aufführung der Oper "Flammen" durch das PPP-Ensemble in Wien gearbeitet, die allerdings in einer fiktiven Quintettbesetzung (als Vorbild wurde das Quintett "Der Wind" (s. unten) genommen), also in einer Bearbeitung, stattfinden soll.

5. Schreker schrieb sich hier nur mit "k". In der Gesellschaft der Musikfreunde befindet sich eine umfangreiche Sammlung von Programmheften der Veranstaltungen des Bösendorfersaals; diese und das Künsterverzeichnis bieten interessante Musikgeschichte, die zusammenzutragen sich lohnen würde (siehe dazu Dokumentenverzeichnis).

6. z.B. Peter Pachl, Aus Opernkonvention zu fernen Klängen in Franz Schreker zum 50. Todestag, a.a.O., S. 88 (1984)

7. Die Sängerinnen rekrutierten sich aus der Gesangsklasse von Frau Irene Schlemmer-Ambros, einer Arzt-Witwe, die seit 1892 Professorin für Sologesang der Vor- und Ausbildungsstufe des Konservatoriums war. Die männlichen Sänger kamen aus der Klasse von Filipp Forstên. Für alle Sänger war das Schuljahr 1901/02 das letzte Ausbildungsjahr, mit Ausnahme von Carl Waschmann, der in seiner Ausbildung noch nicht so weit fortgeschritten war und im Februar 1903 das Studium abbrach.

   Die Rolle des Fürsten sang Leopold Hell, die der Irmgard (seiner Frau) Fräulein Betty Schubert, Agnes (dessen Schwester) Fräulein Olga Phillipovich. Der Sänger war Carl Waschmann, die alte Margot Fräulein Marie Petzl und der Ritter ebenfalls Leopold Hell.

   Der Pianist der Aufführung, Julius Fischer, geboren am 21. August 1878, war, wie Franz Schreker, Schüler des Konservatoriums, an dem er zunächst bei Julius Epstein Klavier studierte. Im Jahre 1899/1900 besuchte Fischer die Kompositionsklasse von Robert Fuchs. - Während dieses Schuljahr für Schreker den Abschluß seiner Ausbildung bedeutete, hatte Fischer noch ein weiteres Jahr bei Fuchs zu absolvieren. Fischer trat im Graf-Amadei-Stipendium die Nachfolge Schrekers an, er bekam 1900/01 das Stipendium von 400 K. zugesprochen. Schreker hatte zu diesem Zeitpunkt das Konservatorium bereits verlassen. -

8. ÖNB, F3 Schreker 524, Brief von Gräfin Thun-Salm an Franz Schreker (s. Dokumentenverzeichnis)

9. Tatsächlich erlebte die Oper 1902 eine konzertante Aufführung.

10. Im Schreker-Fonds der ÖNB, F3 Schreker

11. Die Briefe Mottls erwähnen hauptsächlich die Suche nach "etwas passendem" für Schreker hinsichtlich einer Anstellung.

    Es ist bekannt, daß Schreker in späteren Jahren die Tendenz hatte, seine frühen Werke vorzudatieren. Ein solcher Fall muß bei "Flammen" angenommen werden (s. auch oben Anmerkung .)

12. s. Anmerkung 8; dazu auch Dokumentenverzeichnis

13. Auf dem Titelblatt des Autographs steht: "'Flammen' Oper in einem Act von Dora Leen Musik von Franz Schreker Op. 10 ca. 1898 componiert."

    Schreker schreibt sich zu diesem Zeitpunkt also nur noch mit "k". Nach Gösta Neuwirth findet sich diese Schreibweise erst ab 1901. Dies könnte ein Hinweis auf das Fertigstellungsdatum der Oper sein, die unter diesem Gesichtspunkt frühestens 1901 fertiggestellt worden wäre.

14. Zur Entstehungszeit der Lieder s. Anmerkung 19, ebenso Biographische Anmerkungen

    Zum Datierungsproblem s. Anmerkung 10 der Einleitung.

15. Nachlaß Ferdinand von Saar, Handschriftensammlung der Stadt- und Landesbibliothek Wien. S. auch Dokumentenverzeichnis

16. Die Uraufführung des Werkes fand am 10. Juli 1900 statt, s. Dokumentenverzeichnis

    Franz Schreker in "Erinnerungen", a.a.O.:
    "Erster großer Erfolg. Sogar Hanslick 'lobt' in der W.F.P. ..."

    - Robert Fuchs, der Lehrer Franz Schrekers, adressiert seine Korrespondenzkarten im April und Mai des Jahres 1901 an Franz Schreker, "116. Psalmkomponist" und gratuliert am 25. April 1901; er fügt die Worte hinzu: "Lesen Sie Freitag die Neue musikalische Presse".

17. Die Tatsache, daß Laura Seifert den Wunsch nach einem Libretto für Franz Schreker Ferdinand von Saar gegenüber äußern konnte und die Art, in der von Saar auf diese Bitte antwortet, läßt auf eine nähere Bekanntschaft zwischen den Briefschreibern schließen. Zeugnis von dieser bereits 1899 bestehenden Bekanntschaft gibt ein Brief vom Februar dieses Jahres, den von Saar an Laura Seifert richtet, in dem er sein eventuelles Fernbleiben bei einem Konzert bei Zögernitz ankündigt und sie bittet: "... dem Ausschusse mein Fernbleiben, das ich aufrichtig bedauern würde, zu erklären. Es werden ja noch mehrere Concerte stattfinden und ich werde bei einem nächsten gewiß nicht fehlen ... Ich habe Sie während meines nun fast dreimonatlichen Aufenthaltes in Döbling noch gar nicht begrüßen können! ..."
    Ferdinand von Saar an Laura Seifert am 24.02.1899, Saar-Nachlaß, s. Dokumentenverzeichnis
    Zur Person Laura Seifert siehe Personenverzeichnis der biographischen Anmerkungen

18. Dr. Pollak war nicht nur der Arzt von Ferdinand von Saar, sondern beide waren sich freundschaftlich zugetan. Ein Brief aus dem Jahre 1890, von Pollak an von Saar geschrieben, gibt bereits zu diesem Zeitpunkt einen deutlichen Einblick in die persönliche Beziehung.

    Sowohl Dr. Pollak als auch Ferdinand von Saar verkehrten im Salon Wertheimstein (s. Biographische Anmerkungen)

19. Die Datierung von "Flammen" mit 1901 läßt das Werk in unmittelbarer Nähe zum "Fernen Klang" entstehen; nicht nur in diesem Fall, sondern auch im Falle der Lieder Op. 2,2 und Op. 7 sollten wir veranlaßt sein, die Datierung dieser Werke zu überdenken.

    Näheres zu Dora Leen (Pollak) siehe im Personenverzeichnis der biographischen Anmerkungen

20. Briefe von Dora Pollak an Franz Schreker 1920
    in ÖNB F3 Schreker 446/1-2

21. Franz Schreker, Selbstbiographisches, 1917
    Diese Äußerung, die über 15 Jahre nach der Komposition niedergeschrieben wurde, macht die veränderte Haltung des Komponisten deutlich. Mit der Arbeit an der Oper "Der ferne Klang", die in unmittelbarer Nachbarschaft zu "Flammen" entstand, ging Schreker dazu über, die Libretti seiner Opern selbst zu verfassen.

Anmerkungen zu Ausblick, die Jahre nach "Flammen"
(S. 27 ff)

1. Schreker strebte "... die Oper oder das Musikdrama in einer Art Reinkultur" an.
   Mbl. d. Anbr. 1,6)

2. Schreker selbst äußerte sich in seinen Erinnerungen (a.a.O.) über diese Zeit: "... Ich componiere 'wild'. Grauenhafte Oratorien und Orchesterstücke."

3. Rudolf Stephan, Franz Schreker, S. 176

4. Gösta Neuwirth vermutet, daß die Jahre nach 1900 zu den bittersten im Leben Schrekers gezählt haben;
   (in Franz Schreker)
   Schreker lebte im Winter von Musikstunden, im Sommer von einer Anstellung als Präfekt der Ferienkolonie in Steg am Hallstätter See, blieb fast ohne Anerkennung, fast ohne Anregung, fand sich mühsam genug in einen eigenen neuen Stil, berichtet Rudolf Stephan Hoffmann in der Schrekerbiographie (S. 11).

5. Adreßbücher in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek

6. s. dazu o. Einleitung, S. 7 ff
   vgl. auch Eckhardt van der Hoogen, Die Orchesterwerke Franz Schrekers. Werkanalytische Studien.

7. Schreker, Erinnerungen, a.a.O.

8. Schreker, Zwiespältiges aus meinem Leben, a.a.O.

9. Schreker, Erinnerungen, a.a.O.
   Mit der "Großen Oper" ist der "Ferne Klang" gemeint, mit dessen Komposition Schreker 1903 bereits beschäftigt war. In diesem Jahr haben auch die Gespräche mit seinem ehemaligen Lehrer Robert Fuchs stattgefunden, die dann zum Abbruch der Arbeit führten. Schreker schrieb selbst: "Doch jeder, dem ich es zeigte, erklärte es für Unsinn. Da ließ ich es liegen, denn ich hatte noch Autoritätsglauben, und auch mein Lehrer Fuchs meinte, es sei verrücktes Zeug."
   Julius Kapp, Schreker, S. 18

10. Zitiert nach Rudolf Stephan, Franz Schreker. S. 17
    (Franz-Schreker-Symposium)

11. Franz Schreker, Neue Musikzeitung, 1914

BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN

- Einleitung
- Alphabetisches Personenverzeichnis

E I N L E I T U N G

In das Personenverzeichnis der biographischen Anmerkungen haben die Personen Eingang gefunden, die im Zusammenhang mit Schreker und dessen Werken innerhalb des Frühwerks von Bedeutung sind.
Dies sind in erster Linie die Lehrer Schrekers, die am Konservatorium unterrichteten. Der wichtigste Lehrer Schrekers, Robert Fuchs ist in den biographischen Anmerkungen nicht zu finden, da ihm ein eigenes Kapitel der Arbeit gewidmet ist.

Des weiteren sind die Dichter erwähnt, von deren Werken Schreker einige in Musik gesetzt hat. Die biographischen Anmerkungen beschränken sich allerdings nur auf diejenigen Dichter und Schriftsteller, die heute recht unbekannt und vergessen sind, da über die berühmteren die Literatur leicht zugänglich ist, und ohnehin das Grundlegende als bekannt vorausgesetzt werden kann.

Als dritte Gruppe haben solche Personen Eingang gefunden, die in direktem Zusammenhang mit Schreker oder einem Werk stehen. Personen, die den Umgang mit Schreker pflegten, durch die wir erfahren mit wem Schreker in der frühen Zeit verkehrte, über die wir doch so schlecht unterrichtet sind.

Das Personenverzeichnis ist ungeachtet der Gruppierung, ob Lehrer, Dichter oder Zeitgenosse, durchgehend alphabetisch geordnet, und gibt unter dem jeweiligen Namen Auskunft über die Person.

BACHRICH, Sigismund, geboren am 23. Januar 1841 in Nytra-Zsambokreth (Ungarn), gestorben am 16. Juli 1913 in Wien.

Bachrich war ungarischer Violinist, studierte 1851-1857 in Wien bei Böhm, er war dort und ab 1866 in Paris Kapellmeister, kehrte 1869 nach Wien zurück und wurde Professor am Konservatorium, Solobratschist des philharmonische und des Hofopernorchesters und ab 1869 Mitglied des Hellmesberger-, später des Rosé-Quartetts. Er selbst schrieb Violinstücke, Kammermusik, Lieder, drei Operetten und die komischen Opern 'Muzzedin'(1883) und 'Heini von Steier' (1884) sowie 'Erinnerungen aus verklungenen Zeiten' (Wien 1914).
Sigismund Bachrich wohnte 1891 im I. Bezirk Wiens, Opernring 21,
1902 im IX. Bezirk in der Sechsschimmelgasse 3.

Lit.: Riemann Musiklexikon,
Frank-Altmann Tonkünstlerlexikon,
Deutsch-Österreichisches Künstler- und Schriftstellerlexikon 1902.

BAUMBACH, Rudolf, Schriftsteller, geboren am 28. September 1840 zu Kranichfeld in Thüringen, gestorben am 21. September 1905 in Meiningen.

B., der in Meiningen aufgewachsen war, studierte 1860-64 in Leipzig, Würzburg und Heidelberg Naturwissenschaften; 1864 promovierte er hier zum Dr. phil.. Nachdem er den Gedanken der Habilitation aufgegeben hatte, wurde B. Lehrer in Graz und Brünn und nahm 1868 eine Stelle als Erzieher im Hause Afendulis in Goerz an. Mit dieser Familie übersiedelte er 1870 nach Triest, wo er dann seit 1881 als freier Schrift steller lebte. 1885 nach Meiningen zurückgekehrt, erhielt er 1888 den Hofratstitel.

In Triest hatten Freunde B. gedrängt, eine Alpenvereins-Zeitung 'Enzian' herauszugeben. Damit begann sein literarische Laufbahn. B. Talent wurde von den Gedichten V.v. Scheffels geweckt, aber es wurzelt nicht im Studentenleben, sondern in der Wanderlust. Sein erster großer Erfolg wurde die poetische Erzählung 'Zlatorog, eine slowenische Alpensage.' (Leipzig 1877). Während der 80er Jahre war B. neben V.v.Scheffel und J.Wolff der populärste deutsche Dichter. P. Heyse hat die Bezeichnung 'Butzenscheibenlyrik' aufgebracht, unter der B. in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Mit keinem geringeren Erfolg hat B. die poetische Erzählung gepflegt, in der er alte volkstümliche Stoffe darstellt:'Horand und Hilde' (Leipzig 1878); 'Frau Holde' (das.1881)... B. schrieb auch Märchen. Ab 1883 publizierte Rudolf Baumbach auch unter dem Pseudonym Paul Bach.

Lit.: NDB 1, 654f. (H.O.Burger)
Meyers Konversationslexicon

FAISTENBERGER, Johann, geboren am 16. Oktober 1840 in Wien, gestorben am

Faistenberger wandte sich nach absolvierten juristischen Studien gänzlich der Musik zu und ist Gesangmeister (Stimmbildner) geworden. Er war viele Jahre hindurch Korrepetitor an der Wiener Hofoper, wurde Professor am Konservatorium sowie Mitglied der Hof-Musikkapelle, welchem Institut er schon als Knabe angehörte. Seit 1. November 1868 war er Mitglied des k.k. Hofopernorchesters (Pauke).

Faistenberger wohnte 1891 im I. Bezirk Wiens in der Giselastraße 4.

Lit.: Das Geistige Wien, Künstler und Schriftstellerlexicon, Wien 1893.

Robert Fuchs

Robert Fuchs, der Kompositionslehrer Franz Schrekers, unterrichtete von 1875 bis 1912 eine ganze Generation von Schülern, aus der viele bemerkenswerte Komponisten hervorgegangen sind. Die Person Fuchs ist daher nicht nur für Schreker wichtig, auch Ernst Decsey, Leo Fall, Egon Kornauth, Erich Wolfgang Korngold, Robert Lach, Carl Lafite, Gustav Mahler, Franz Schmidt, Richard Stöhr, Hugo Wolf und Alexander von Zemlinsky und viele andere studierten bei Robert Fuchs Komposition.

Fuchs wurde am 15. Februar 1847 in Frauenthal in der Steiermark als jüngstes von 13 Kindern geboren.[1] Die Förderung der musikalischen Anlagen verdankte er nicht dem Vater, der Schullehrer und Organist in Frauenthal war, sondern seinem Schwager Martin Bischof, dem Gemahl der Schwester Marie, einem Oberlehrer in Wies.[2]

Siebenjährig kam Robert Fuchs nach Wies und wurde dort in allen Zweigen der Musik - Klavier, Violine, Orgel, Flöte und Generalbaß - unterrichtet. Da er nach dem Willen seines Vaters Lehrer werden sollte, ging er sechs Jahre später zum weiteren Studium nach Graz.

Seine Grazer Studienjahre dauerten von 1860 bis 1865. Er absolvierte die Unterrealschule und danach den pädagogischen Kurs in den Jahre 1863 bis 1865. Nach der Prüfung für das Volksschullehreramt siedelte Robert Fuchs 1865 nach Wien über. Dort studierte er seit dem zehnten Oktober bei Otto Dessoff Kontrapunkt. Mit Lektionen verdiente er sich das Geld für sein Studium und bald darauf wurde Fuchs in den Jahreskurs der Komposition unter Dessoff aufgenommen.[3]

Nach Abschluß des ersten Studienjahres wurde während des Prüfungskonzertes 1866 ein Streichquartett von Fuchs aufgeführt. In das darauf folgende Jahr fiel die Komposition seiner ersten Symphonie.

1868/69 war die Wiener Lehrzeit für Fuchs eigentlich beendet, doch blieb er noch zwei weitere Jahre Hospitant am Konservatorium, wurde Supplement und nach Dessoffs Scheiden von Wien, 1875, zusammen mit Hermann Grädener Lehrer für Harmonielehre.[4] Später wurde diese Lehrstelle durch Vermittlung von Johannes Brahms in eine Professur für Kontrapunkt und Komposition umgewandelt, wodurch Fuchs engerer Kollege von Anton Bruckner, Grädener und Richard Heuberger wurde.

In der Literatur wird vielfach darauf hingewiesen, daß Fuchs und Johannes Brahms eng befreundet gewesen wären.[5]

"Robert Fuchs hatte selbst das große Glück, schon in den jungen Jahren von Brahms richtig erkannt und aufs eifrigste gefördert zu werden, namentlich bei Uraufführungen und Drucklegungen seiner Werke."[6]

Fuchs hatte Brahms in einem Konzert, in dem er zufällig zwischen Brahms und dem Kapellmeister Wilhelm Gericke saß, persönlich kennengelernt. Fuchs wurde von Gericke Brahms vorgestellt, der aber Fuchs gegenüber zunächst ziemlich kühl war. Der Boden, auf dem sich Brahms und Fuchs allmählich näher kamen, war der Salon in der Villa von Theodor Billroth. So schildert ein Freund Fuchs, der Schulrat Anton Mayr, in seinen Erinnerungen diese erste Begegnung.

In den Erinnerungen Richard Heubergers ist zu lesen:

"Von den neuen Meistern liebte Brahms vor allem Bizet, Dvorak, Smetana, Verdi und Johann Strauß. Er hatte auch stets eine Vorliebe für den feinen, geistreichen Robert Fuchs ..."[7]

Am 14. November 1884 trug Heuberger in sein Tagebuch ein: "... daß die Philharmoniker Robert Fuchs' erste Symphonie aufführen, freute ihn (Brahms) sehr, denn er liebte das Werk und hat es Simrock empfohlen, der das Werk auch drucken will."[8] Heuberger schrieb zum 30. November 1884: "... Aufführung von Robert Fuchs' C-Dur Symphonie Nr. 1 bei den Philharmonikern. Abends waren Stocker, Fischer, Johanna und ich bei Robert Fuchs und waren lustig und tranken Champagner, den Brahms an Robert geschickt hatte, um ihm an diesem Tage eine Freude zu machen ..."[9]

Der Tonkünstler Fuchs hinterließ 117 gedruckte und einige noch ungedruckte Werke. Fünf Serenaden für Streichorchester haben ihn berühmt gemacht und ihm den Namen "Serenadenfuchs" eingetragen. Dessoff und Richter brachten alle fünf Serenaden in den Philharmonischen Konzerten zur Aufführung. Fuchs hat aber noch andere Orchesterwerke geschrieben, vier Symphonien sowie eine Ouvertüre zu "Des Meeres und der Liebe Wellen", Op. 59.[10]

Eine Fülle von Kammermusik von Fuchs ist erhalten, so z.B. zwei Klavierquartette, vier Streichquartette, mehrere Streichterzette und Klaviertrios, um nur einige wenige herauszugreifen.

Weiterhin haben wir unzählige kleine Stücke für Klavier, Violine oder Cello; aber auch für selten gepflegte Instrumente wie Harfe oder Kontrabaß hat Fuchs die Literatur bereichert. An Vokalwerken schrieb er viele Lieder und Chorwerke sowie drei Messen.[11]

Ein musikdramatisches Werk komponierte Robert Fuchs im Jahre 1888, "Die Königsbraut" Op. 46. Die Oper erlebte nur sieben Aufführungen.

Schon die Entstehungsgeschichte der "Königsbraut" nach einer Vorlage von Schnitzler, der aus dem eigentlich tragischen Stoff ein heiteres Textbuch geschafften hat, stand unter einem ungünstigen Stern. Fuchs erfuhr, daß der Autor mit dem Text bereits hausieren gewesen war und Suppé und Strauß das Angebot zurückgewiesen hatte. Nach zwei Jahren war die Oper von Robert Fuchs fertiggestellt und etwas Unglaubliches geschah: die Oper wurde ohne Ouvertüre aufgeführt, weil der Dirigent Wilhelm Jahn der Ansicht war, sie sei besser wegzulassen.

Über den Plan von Robert Fuchs, die Oper betreffend, sagte Brahms: "... Nun, ich erwarte von ihm eine hübsche, tugendhafte Oper, etwa wie das 'Goldene Kreuz'[12] - fein, vornehm, nicht aufregend. Tief geht Fuchs ja nirgends; in den Symphonien streift er hie und da das Tiefere. Aber er ist so anmutig, in seinen Grenzen, die er doch nur in dem mir gewidmeten Trio ernstlich überschritten hat. Was mir besonders gefällt, ist, daß er (Fuchs) von der Oper sich nur die Musiktexte geben läßt und sich um Handlung, Dialog usw. nicht kümmert."[13]

Trotz dieser Erfahrungen hat Fuchs ein weiteres Musikdrama im Jahre 1892 komponiert, "Die Teufelsglocke". Dieser Versuch endete aber noch glückloser, die Partitur wurde Berté ganz unentgeltlich überlassen.

Über die neue Oper "Die Teufelsglocke", die Fuchs ihm gezeigt hatte, sagte Brahms: "Fuchs ist doch ein famoser Musiker, alles ist so fein, so gewandt, so reizend erfunden! Man hat immer eine Freude daran! Das Buch gefällt mir weniger. Es ist ein schwacher Abguß der 'Weißen Dame' und doch so viele Albernheiten

darin. Fuchs schwärmt für das Buch, er möge Recht behalten. Ich habe überhaupt für die moderne Art, Opern zu machen, wenig Sinn ..."[14]

Das reiche Werk Fuchs' bildet eine eigenartige Nachblüte der musikalischen Neuromantik. In der Kleinform, in Serenaden, war Fuchs sehr erfolgreich. Bei allem Reichtum modulierender Harmonik hält sich der Satz frei von übersteigerter Chromatik und verbleibt im Bereich terzgebundenen Wohlklangs.[15]

"Da hieß es Kontrapunkte fein diatonisch schreiben, bis die starre Form sich belebte. Diese sehr lange betriebene Abstinenz von aller Chromatik brachte allen Fuchs-Schülern einen totsicheren reinen Satz und eine Leichtigkeit in der Polyphonie."[16]

Zu dieser Zeit waren Musiker in Wien in der übermächtigen Brahmstradition befangen, die moderneren in der Wagners.[17]

Die streng akademische Schule bei dem mit Brahms befreundeten Komponisten Robert Fuchs ergab auch für Schreker wichtige Grundlagen.[18]

"... Der Komponist Schreker verläßt das Wiener Konservatorium als der typische talentierte Musterschüler. Er hat gelernt, was zu lernen war, starkes Formgefühlt, das ihn nicht mehr verläßt, solides Handwerk, auch in der Orchesterbehandlung, edle Tradition, gutes Fundament, nicht ohne Vorwiegen Brahmsschen Einflusses, dem ja auch sein Lehrer Robert Fuchs, als er zu alt geworden war, um liebenswürdig wienerische Serenaden zu singen, erlag."[19]

Während der strengen Lehrzeit am Konservatorium gestattete man Schreker keine musikalischen "Seitensprünge".[20] Fuchs legte dem allzu Stürmischen starke Fesseln an und dämpfte den revolutionären Drang zunächst bewußt. Dadurch war Schreker gezwungen, in seinen Kompositionsversuchen sich streng in herkömmlichen Bahnen

zu bewegen; daher lassen die Erzeugnisse der Konservatoriumszeit von dem späteren Klangzauber noch so gut wie nichts ahnen und doch dankt er dieser Lehrzeit stärkste Förderung.[21]

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Fuchs und Schreker war mit der Beendigung Schrekers Konservatoriumszeit nicht aufgehoben, es wandelte sich eher in eine Freundschaft, in der der Ältere schon einmal Ratschläge gab. Der Einfluß von Fuchs auf Schreker war 1903 noch sehr stark; in diesem Jahr fanden Gespräche über die Oper "Der ferne Klang", mit deren Komposition Schreker gerade geschäftigt war, statt. Sie führten, wie bekannt, zum Abbruch dieser Arbeit.

Nach Schrekers Abschlußprüfung am Konservatorium schrieb Fuchs am 13. August 1900 an seinen Schüler: "Den Psalm will ich mir noch einmal genau ansehen ...".[22] Die Herzlichkeit, die zwischen dem Lehrer und dem ehemaligen Schüler bestand, verdeutlicht auch eine Korrespondenzkarte Fuchs' vom 25. April 1901, die an den "116. Psalcomponist Franz Schreker" gerichtet ist.[23] Fuchs sprach dort seine Gratulation aus und rät, am Sonntag die "Neue musikalische Presse" zu lesen. Diese Äußerung bezieht sich auf ein Konzert, in dem der 116. Psalm aufgeführt wird. Schreker selbst äußerte sich in seinen Erinnerungen zu dieser Aufführung:

"Meine Prüfungsarbeit wird aufgeführt. Ein Jahr darauf (unerhörte Seligkeit) in den vornehmen Gesellschaftskonzerten unter Löwe. Erster großer Erfolg. Sogar Hanslick 'lobt' in der N.(euen) F.(reien) P.(resse)."[24]

Aus dem Jahre 1901 existieren noch einige Korrespondenzkarten, in denen Robert Fuchs sich für seinen ehemaligen Schüler einsetzt.[25]

Wie hatte sich die Situation geändert, als Robert Fuchs, der alte Lehrer, im Jahre 1926, ein Jahr vor seinem Tode, ein Empfehlungsschreiben für die Pianistin Anny Nikel an den Direktor der

Hochschule für Musik, Franz Schreker, richtete: "... und wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie in Ihrer hervorragenden Stellung ihrem Wunsche (dem von Anny Nikel) entgegenkommen würden. Entschuldigen Sie diese Zumutung."[26]

In einem letzten Brief an Schreker, vom Oktober 1926, schrieb Fuchs an diesen: "... Wenn Sie jedoch das ein oder andere Orchesterstück von mir gelegentlich in einem Hochschulkonzert bringen wollten, so würde ich Ihnen selbstverständlich dafür sehr dankbar sein, da heutzutage auch die Tantiemen eine Rolle spielen. Und teile ich Ihnen auf Ihren freundlichen Wunsch mit, daß es mir noch immer recht gut geht, trotz meiner langen irdischen Laufbahn und daß ich mich gerne der schönen vergangenen Zeiten erinnere."[27]

Kurz nach seinem 80. Geburtstag, der in der Presse nachhaltige Resonanz fand, starb Robert Fuchs am 29. Februar 1927. Drei Jahre nach seinem Tode wurde in Wien die "Robert Fuchs Gesellschaft" gegründet.[28]

Robert Fuchs:

1. Ein älterer Bruder von Robert Fuchs war Johann Nepomuk Fuchs, der spätere Direktor des Wiener Konservatoriums, an dem Robert Fuchs Komposition unterrichtete. Ferner war J.N. Fuchs Hofkapellmeister.

2. Anton Mayr, Erinnerungen an Robert Fuchs, Graz 1934, S. 8

3. Otto Dessoff leitete zu dieser Zeit die Philharmonischen Konzerte.

4. ebda, Anton Mayr, S. 25

5. Karl Brachtel, R. Fuchs
in Neue Musikzeitschrift 1947

6. Grasberger, Schrekerfonds

7. R. Heuberger, Erinnerungen an J. Brahms, S. 181

8. ebda, S. 26

9. ebda, S. 150

10. Op. 59 von Robert Fuchs entstand 1897. Fuchs komponierte eine Ouvertüre zu dem Theaterstück von Grillparzer "Des Meeres und der Liebe Wellen", das von der Schauspielklasse des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst häufiger aufgeführt wurde. Auch Franz Schreker hat "Des Meeres und der Liebe Wellen" als Vorlage für eine Liedkomposition gewählt. Dieses Lied, eines der frühesten Lieder von Schreker, die uns erhalten sind (WoO Nr. 2), wurde bereits im Jahre 1894 komponiert. Als Vorlage gibt Schreker nicht das Theaterstück von Grillparzer an, sondern ein Gedicht von Richard Weitbrecht (s. Analyse + S. 163).

    1884 wurde der Stoff von Grillparzer "Des Meeres und der Liebe Wellen" erstmalig vertont. Die Oper "Hero" von Ernst Frank erlebte 1884 in Berlin ihre Uraufführung und wurde dann wenig später in Wien aufgeführt.

    Ernst Frank wurde am 07.12.1847 in München geboren, er starb am 17.08.1889 bei Wien. Er war Dirigent und Komponist, er studierte in München bei F. Lachner, war Hoforganist und Korrepetitor der Hofoper; 1868 war Frank Kapellmeister in Würzburg, 1869 Chordirigent der Wiener Hofoper, später im Wiener Singverein; 1872-77 war er Hofkapellmeister in Mannheim, 1877/79 1. Kapellmeister in Frankfurt und 1879 der Nachfolger Bülows in Hannover.

11. Den Vergleich einer Parallelvertonung eines Liedes von Lehrer und Schüler bietet "Ach, noch so jung und schon verblüht". In der Vertonung von Robert Fuchs erschien das Lied als Op. 81/3. Schreker komponierte das Lied wesentlich früher als Fuchs, es entstand in den Jahren 1898-1900 und erschien als Op. 7/6. Ein Vergleich des Formaufbaus beider Lieder findet sich auf S. 63.

12. "Das goldene Kreuz" in Ignaz Brüll, zwei Akte, Libretto: Solomon Hermann Mosenthal, nach einem Schauspiel frz. von Melesville + Brazier. UA 22.12.1875 in Berlin kgl.=., EA Wien 1876

    "Das goldene Kreuz" erlebte im Jahre 1890 sechs Aufführungen an der Wiener Hofoper.

13. Richard Heuberger, Erinnerungen an J. Brahms, vor dem 6. April 1888, S. 159
    Einer Eintragung vom 23. Oktober 1890 zufolge soll Brahms befunden haben, daß der Lärm, der mit dem "Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius gemacht wurde, weitaus zu groß sei. "Die Königsbraut" von Robert Fuchs sei genauso gut und doch fände niemand etwas daran, ebda. S. 45

14. Eintragung von Richard Heuberger vom 6. November 1891 in Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 48

15. MGG-Artikel Robert Fuchs von Ott

16. ebda.

17. Rudolf Stephan, Franz Schreker, S. 17

18. F. Grasberger, Schreker Fonds, S. XI

19. R.St. Hoffmann, Franz Schreker, S. 85

20. H.H. Stuckenschmidt, Franz Schreker, S. 15

21. J. Kapp, Franz Schreker, S. 15
    Diese Ansicht widerspricht der Meinung von R.St. Hoffmann und auch der Gösta Neuwirths, die die Konservatoriumszeit als Hinführung zum späteren Stil verstehen.

22. ÖNB Schreker-Fonds 309/1

23. ebda. 309/2

24. Franz Schreker, Erinnerungen

25. Diese Karten befinden sich im Franz Schreker Fonds der ÖNB, Wien. Leider sind im Robert Fuchs Nachlaß in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek keine Briefe Schrekers vorhanden.

26. Brief vom 24.X.1926, ÖNB F3 Schreker 309/5

27. Brief vom 30.X.1926, ebda, 309/6

28. Viele dieser Artikel liegen im Fuchs Fonds der ÖNB.

GRÄDENER, Hermann Otto Theodor, Musiker, geboren am 8. Mai 1844 in Kiel, gestorben am 18. September 1829 in Wien.

Grädener war Schüler seines Vaters, des Komponisten Karl Grä dener und des Konservatoriums, wurde 1862 Organist in Gumpendorf, 1864 Violinist des Wiener Hofopern-Orchesters, 1873 Klavierlehrer an den Horakschen Klavierschulen, 1877 Lehrer für Musiktheorie am Konservatorium, 1888 Professor, 1899 Lektor an der Universität. Er leitete die akademische Orchester Gesellschaft und den akademischen Gesangsverein. 1892 bis 1896 übernahm er die artistische Direktion der Wiener Singakademie und den Orchesterverein für klassische Musik. Während der Internationalen Musik- und Theaterausstellung leitete er die symphonischen Konzerte.

Als Komponist der Brahms- Nachfolge hat er sich mit umfangreichem Schaffen im breiten Auslauf des Klassizismus an angesehener Stelle behauptet. Er komponierte Orchester-, Klavier- und Violinmusik, mehrere Ouvertüren, Streichoctette, Klavierkonzerte, Quintette und Trios, Lieder u.s.w.

Lit.: MGG, (Kurt Stephenson), Bd.5, Sp.659-661
Das Geistige Wien

GRUPPE, Otto Friedrich, Philosoph, Altphilologe,
geboren am 15.4.1804 in Danzig,
gestorben am 7.1.1876 in Berlin. (ev,)

Gruppe studierte an der Berliner Universität Altphilologie und Philosophie. Danach lebte er als freier Schriftsteller. 1842 fand er eine Anstellung am preußischen Kultusministerium unter Eichhorn; er erhielt bald darauf einen Lehrauftrag für klassische Philologie und den Titel Professor. 1862 wurde er Sekretär der Akademie der Künste.

Gruppes Bedeutung liegt in seinen philosophischen Schriften. In 'Antäus, Ein Briefwechsel über speculative Philosophie in ihrem Conflict mit Wissenschaft um die Sprache' (1831) und schärfer und profilierter noch in 'Wendepunkt der Philosophie im 19. Jh.' (1834) entwickelt Gruppe in Auseinandersetzung mit der nach seinem Urteil in Hegel kulminierenden, von Aristoteles ausgehenden Tradition einer Erkenntnistheorie, die die Wechselwirkung zwischen Sprache und Denken zum Ausgangspunkt nimmt. Mit Entschiedenheit rückt er den Satz bzw. das Urteil als das Ursprünglichere vor den Begriff. Gruppes Auffassung der einfachen Sätze vermag an die Lehre des Positivismus von den Protokollsätzen zu erinnern, anderes weist in die Richtung von Gedanken des späten Ludwig Wittgenstein über Sprachspiele.

Gruppes zahlreiche Dichtungen, 'Gedichte' (1835), 'Firdusi' (1856), 'Drei Biblische Gesänge' (1857) u.a., an die sich zunächst die Erinnerung an ihn geknüpft hatte, sind heute vergessen.

Lit.: NDB, S.235f. (J.v.Kempski)

HOLM, Mia: wurde am 26. Sebtember 1845 zu Riga als Tochter des Pastors Heinrich von Hedenström geboren, besuchte die von ihrem Vater geleitete höhere Töchterschule, bestand das große Lehrerinnenexamen und übernahm nach dem Tode des Vaters die Leitung der Schule, an der sie selbst auch als Lehrerin tätig war. Im Jahre 1871 verheiratete sie sich mit dem Tuchfabrikanten Dietrich Holm, dem sie nach Moskau folgte. Doch war die Ehe nicht glücklich, und 1884 trennte sich Mia Holm von ihrem Gatten und zog in das Haus ihrer Schwester, der Gattin des Dr. med. und Staatsrats von Haken in Riga. Nachdem diese Trennung 1888 in eine gesetzliche Scheidung verwandelt war, bereiste Mia Holm das Ausland, vorwiegend Deutschland, und da ihr Sohn bereits die deutsche Staatsangehörigkeit erlangt hatte, so ließ sie sich 1893 gleichfalls dauernd in Deutschland nieder und nahm ihren Wohnsitz erst in Lübeck, 1894 in Berlin, und 1895 in München, wo sie seitdem bei ihrem Sohn Korfiz Holm lebt.

, Schachstr.4

Mia Holm
starb am 14. Juli 1912. Sie war Mitglied der Pensionsanstalt deutscher Journalisten und Schriftsteller. Als Lyrikerin und Erzählerin verfaßte sie folgende Werke:

Wider die Natur	1878
Träumerisch	1880
Gedichte	1882
Mutterlieder	1897
Verse	1899

Lit.: Kürschners Literaturkalender 1900
Franz Brümmer, Lexicon der deutschen Dichter des 19. Jh., Leipzig (Reclam) o.J.

LEEN, Dora

Der Frage, wer sich hinter dem Pseudonym Dora Leen verbirgt, ist Lewis Wickes nachgegangen, dessen Theorie ich hier wiedergeben möchte.

Dora Leen war das Pseudonym für Dora Pollak, der Tochter des Arztes Dr. Sigmund Pollak, der der Hausarzt des Dichters Ferdinand von Saar war.

Dora Pollak war eine literarisch ambitionierte Dame, die allerdings weder unter ihrem Namen, noch ihrem Pseudonym als Mitglied des Vereins der Schriftstellerinnen zu finden ist. Wie auch Ferdinand von Saar und ihr Vater, verkehrte sie im Salon Wertheimstein in Döbling.

Die Verbindung zwischen Dora Leen, Dr. Pollak und Ferdinand von Saar tritt in den Liedern Op.2 deutlich zutage. Der Text des ersten Liedes 'Sommerfäden' wurde von Dora Leen (Pollak) verfaßt, während der zweite Gesang 'Stimmen des Tages' aus der Feder Ferdinand von Saars stammt. Letzteren hat Schreker Herrn Dr. Sigmund Pollak gewidmet. Diese zwei Gesänge sind 1904 bei Eberle in Druck erschienen. Das Entstehungsjahr von Op.2 können wir aus den Quellen nicht entnehmen, doch halte ich ein früheres Datum als 1901 nicht nur aus biographischen Erwägungen, sondern auch aus stilistischen Gründen für unangebracht.

Für die Jahre 1906 ff. konnte Wickes nachweisen, daß Dora Pollak mit ihrer Mutter Emma eine Pension in Döbling führte.

LUDWIG, Ernst, Musiker, geboren am 7. Februar 1852 in Reichenberg, gestorben am 23. März 1925 in Wien.

Ludwig war längere Zeit Kaufmann, studierte privat bei Jadassohn und wurde erst 1873 Schüler des Konservatoriums. Als Komponist schuf er eine große Anzahl Lieder und Chöre, sowie Klavierstücke verschiedener Genres. Er erhielt den Zusnerschen Liederpreis sowie Preise für Komposition und Klavierspiel. Ludwig war Klavierlehrer am Konservatorium.
Seine Kompositionen erschienen bei Breitkopf + Härtel (Leipzig), Rättich (Wien), E. Wendl ((Wiener Neustadt) und Fritsche (Reichenberg).

Lit.: Frank-Altmann Tonkünstlerlexikon
" Das Geistige Wien

MANDYCZEWSKI, Eusebius, geboren am 18. August 1857 in Czernowitz, gestorben am 13. Juli 1929 in Wien.

Rumänischer Musikologe, der in Wien wirkte. Der älteste Sohn eines griechisch-orthodoxen Priesters; M. wurde in deutschen Schulen erzogen und begann in frühen Jahren zu komponieren. Nach der Zeit in der österreichischen Armee, ging er 1875 an die Wiener Universität und studierte Musikgeschichte bei Hanslick und Musiktheorie bei Nottebohm. 1879 lernte er Brahms kennen, der sein lebenslanger Freund wurde und dem er später ein hilfreicher Schreibgehilfe wurde. Er löste Pohl als Direktor des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde ab, wurde 1892 Direktor des Orchesters und Musikprofessor am Konservatorium. 1887-97 arbeitete Mandyczewski an der Schubert- Gesamtausgabe. Sein Name ist verbunden mit den zehn Bänden der Lieder, die er edierte. In Würdigung seiner Herausgeberschaft wurde er von der Universität Leipzig 1897 mit dem Ehrendoktor geehrt. Von 1880 bis 1884 war M. Chormeister der Wiener Singakademie. Er selbst komponierte Klavierwerke und Lieder, Chöre und eine griechische Messe.

Mandyczewski wohnte im III. Bezirk Wiens in der Beatrixgasse 26.

Lit.: The new Grove, Dictionary of Music and Musicians, (Maurice J.E. Brown)

PERGER, Richard von, geboren am 10 Januar 1854 in Wien, gestorben am 11. Januar 19 1 1 daselbst.

Perger studierte bei F. Schmidtler Violoncello, bei L. Zellner und von 1880-1882 bei J. Brahms Komposition, er war 1890 - 1895 als Nachfolger F. Gernsheims Direktor des Rotterdamer Konservatoriums. 1895 - 1900 war er Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, deren Konservatorium er 1899-1907 als Direktor leitete; daneben war er von Januar 1898 bis Oktober 1901 Dirigent des Wiener Männergesangsvereins, 1904 wurde er Offizier der Pariser Academie des Beaux-Arts.
Als Komponist ganz von Brahms abhängig hat sich Perger durch seine Tätigkeit in der Gesellschaft der Musikfreunde und besonders als deren Historiograph bemerkenswerte Verdienste um das Wiener Musikleben erworben.
Richard von Perger lebte im I. Bezirk Wiens in der Elisabethstraße 20.

Lit.: MGG, (Hans Jancik), Bd.10, Sp.1048

PROSNIZ, Adolf, geboren am 2. Dezember 1829 in Prag, gestorben am 23. Februar 1917 in Wien.

Schüler von J. Proksch und J.W. Tomaschek. Nach einigen Konzertreisen ließ sich Prosniz als Klavierlehrer in Wien nieder. Zwischen 1869 und 1900 lehrte er am Konservatorium Musikgeschichte, allgemeine Musiklehre und Klavierspiel.

Werke: Grundriß der allgemeinen Musiklehre, Wien 1875; Kompendium der Musikgeschichte in drei Bänden: I bis 1500, II bis 1750, III bis 1916; Handbuch der Klavierliteratur 1650-1830, zwei Bände, Wien 1884-1907.

Erst im fortgeschrittenen Alter, nach langer Unterrichtserfahrung, begann Prosniz mit der Veröffentlichung je eines Lehrbuchs für die von ihm vertretenen Fächer. Seinem Ziel, 'eine übersichtliche Zusammenfassung des musikgeschichtlichen Stoffes nach vielen und kritisch gewählten Quellen' zu geben, ist er im Kompendium sehr nahe gekommen, was Spitta bewog dem Werk 'bleibendes Verdienst und Einzigartigkeit' zuzusprechen. Unter Ausschaltung alles anekdotischen Nebenwerks, übersichtlich in der chronologischen Anordnung, gewissenhaft in der Angabe der Quellenwerke und Fundorte, sachlich und bescheiden im Urteil, klar und anregend geschrieben und nicht ohne forscherliches Eigenverdienst, hat dies 'Fachwerk' seinen Platz als Lehr- und Lernbuch, nicht nur'für Schulen und Konservatorien', bis nach dem ersten Weltkrieg behauptet.

Prosniz wohnte im IV. Bezirk Wiens in der Apfelgasse 1.

Lit.: MGG; Bd.10, Sp.1657

Ph. Spitta in VfMw VI, 1890, 137ff.;

E. Mandyczewski, in Musikpädagogische Zs.VII, 1917, 49f.

SAAR, Ferdinand von, Dichter
geboren am 30. September 1833 in Wien,
gestorben am 24. Juli 1906 in Döbling bei Wien
durch Selbstmord.
von Saar trat nach beendigten Gymnasialstudien 1849 in die Armee, wurde 1854 Leutnant, verließ aber 1859, nachdem er den Feldzug in Italien noch mitgemacht, den Militärstand , um sich der Literatur zu widmen. Er lebte seitdem in Wien, bis er 1881 nach Schloß Blansko in Mähren übersiedelte.
Saar ist ausgezeichnet als Lyriker von eigenartiger Persönlichkeit und als Novellist. Seine Lyrik ist schwermütig, aber wahrhaft, echt empfunden, charakteristisch, gestaltend ohne Rhetorik. Sein lebendiger Sinn für den Geist und den Wandel der Zeiten offenbart sich in seiner Lyrik wie in seinen Novellen, welche die innere Seelengeschichte Österreichs, und zumal der Wiener Gesellschaft, seit 1850 mit ungewöhnlicher Feinheit auch in der Charakteristik der Individuen veranschaulichen.
Als Dramatiker konnte von Saar nicht festen Fuß auf der Bühne fassen.
von Saar verkehrte regelmäßig im Salon Wertheimstein, wo er zum Teil auch wohnte. Seine Wohnung in der Billrothstraße 44 in Döbling (XIX. Wien) hat er aber durchgängig behalten, bis er 1905 in die Rudolfinergasse 3 in Döbling übersiedelte. Sein Hausarzt und guter Freund war Dr. Sigmund Pollak, in dessen Hause Saar stets ein willkommener Gast war.

Sowohl im Cottaschen Musenalmanach, als auch im Wiener Almanach finden sich zahlreiche Gedichte.

Lit.: Minor, Ferd.v.Saar, Eine Studie Wien 1898;
Hruschka im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Bd.12 1902;
Widmungen zur Feier des 70.Geburtstages F.v.Saars, hrsg.von R. Specht 1903

SCHERENBERG, Ernst, Dichter und Publizist,
geboren am 21. Juli 1833 in Gwinemünde,
gestorben am 18. September 1905 in Eisenach.

Neffe des Christian Friedrich Scherenberg. Er besuchte die Berliner Gewerbeakademie, dann die Kunstakademie und widmete sich endlich ausschließlich der Literatur. Er redigierte 1864 bis 1869 das 'Braunschweiger Tageblatt' und ließ sich dann in Elberfeld nieder, wo er bis 1883 die Chefredaktion der 'Elberfelder Zeitung' führte und das Sekretariat der Handelskammer versah. Als sinniger Lyriker bewährte er sich zuerst in der Gedichtsammlung 'Aus tiefstem Herzen' 1860.

Lit.: Meyers Konversationslexicon Bd.17, S.741

SEIFERT, Laura

Bisher war der Name Laura Seiferts in der Schreker-Biographie nie aufgetaucht, doch scheint sie gerade im Zusammenhang mit der Oper 'Flammen' sehr viel initiiert zu haben.

Von Laura Seifert , die am 7.2.1876 geboren wurde ist bekannt, daß sie die Schwester des 1866 geborenen Bilhauers Franz Seifert war, der unter anderem das Garbmal des Dichters von Bauernfeld geschaffen hat.

Ein Notiz in einem Brief von Ferdinand von Saar weist sie als die Tochter des Gärtners des Palais Wertheimstein aus. Wie auch Franz Schreker wohnte Laura Seifert im XIX. Bezirk in Wien, in Döbling, Hohe Warte 2.

In den Jahren vor Schrekers Eintritt in das Konservatorium war Laura Seifert an demselben in der Gesangsklasse.

Erst im Jahre 1905 erscheint Laura Seifert mit einer eigenen Eintragung im Adressverzeichnis, die sie als Postmanipulantin ausweist. Auch in diesem Jahre wohnte sie noch in Döbling , Hohe Warte 2.

Ein Verbindung zu Franz Schreker nach dem Jahre 1908 war durch den Philharmonischen Chor, den Schreker leitete gegeben, in dem Laura Seifert ausübendes Mitglied war.

Daß es sich nicht nur um ein Mitglied des Chores handelt sondern um eine gute Freundin und enge Vertraute Franz Schrekers, geht aus verschiedenen Briefen, die Schreker an Fräulein Seifert richtete hervor.

Diese bisher aufgefundenen Briefe datieren vom April und September 1906, in denen Schreker der Freundin von seinen Herzensnöten berichtet, eine dritte Person betreffend. Schreker erwähnt seinen Freund Professor F (uchs). Weiter schreibt Schreker:" ...Schreklich! Am liebsten möchte ich weit fort, wenn ich nur eine Stelle bekommen könnte. Jeder Trottel sitzt irgendwo fest, aber ich habe nicht das Zeug, mich in den Vorzimmern herumzudrücken." 1)

---

1) s.dazu i. Dokumentenverzeichnis

Dieser Brief Schrekers an Laura Seifert wurde am 22.9.1906 geschrieben. Von eben diesem Tag datiert die Komposition 'Vergangenheit' für Chor a capella WoO Nr. 25, die in direktem Zusammenhang mit dem Inhalt dieses Briefes gesehen werden muß.

Vom September 1909 ist eine Postkarte Schrekers an Laura Seifert erhalten, in der er das Fräulein bittet trotz seiner Verlobung weiter zu den Proben des Philharmonischen Chores zu kommen."...diese Verlobung wird halten. Wir heiraten sehr bald."[2)]
Am 10. November 1909 heiratete Franz Schreker Maria Binder.

Daß die Bekanntschaft zwischen Franz Schreker und Laura Seifert seit sehr viel längerer Zeit existieren muß, als die oben zitierten Briefe es bezeugen, geht aus einem Brief Ferdinand von Saars an Laura Seifert aus dem Jahre 1901 hervor, der Schreker zu Inhalt hat und in dem es heißt:"...Bitte also den jungen Maestro, mit dem sie ja doch vertraulich verkehren, zu fragen und mir dann Weisung zu geben..."[3)]

Laura Seifert stand nicht nur mit Franz Schreker in brieflichen Kontakt, sondern sie korrespondierte auch mit dem Dichter Ferdinand von Saar.

---

2) Brief von Franz Schreker an Laura Seifert vom 28.9.1909 gefunden bei Heck, Autographe Wien, 1984
3) Brief vom 17.8.1901 von Saar an Seifert, Saar-Nachlaß s. auch Dokumentenverzeichnis.

STURM, Julius Karl Reinhold

wurde am 21. Juli 1816 zu Köstritz im Fürstentum Reuss geboren. Er strab am 2. Mai 1896 in Leipzig.
Julius Sturm studierte 1837-41 in Jena Theologie und nahm dann eine Hauslehrerstelle in Heilbronn an, wo er bis 1843 blieb und die Bekanntschaft der schwäbischen Dichter Justinius Kerner, Julius Krais und Nikolaus Lenau machte.
Nach seiner Heimkehr war er ein Jahr lang Erzieher im Hause eines Herrn von Metzsch zu Friesen im Königreich Sachsen und wurde darauf zum Erzieher des Erbprinzen Heinrich XIV. Reuss ernannt, den er drei Jahre lang privatim unterrichtete und dann, zum Professor ernannt, nach Meiningen begleitete. In Meiningen begann Sturm auch, sein poetisches Talent zu erproben, und es entstanden hier jene weltlichen undteilweise auch geistlichen Lieder, die er später gesammelt als "Gedichte" (1850) herausgab. Während des Sommers 1850 lebte Sturm in der fürstlichen Familie zu Thallwitz und Köstritz, bis er im November d.J. zum Pfarrer in dem entlegenen Walddorfe Göschitz bei Schleiz ernannt wurde. Am 21. Januar 1851 schloss er mit der ältesten Tochter des Kirchenrats Dr. Schottin in Köstritz, den Ehebund, der im folgenden Jahr durch den Tod der Gattin gelöst wurde. In dieser Zeit der Trauer sind die meisten seiner ersten Sammlung frommer Lieder entstanden. Im Jahre 1857 übernahm er auf Wunsch seines Schwiegervaters dessen Pfarramt in Köstritz und hat dort sein ferneres Leben verbracht.
Zahlreiche Sammlungen vorwiegend geistlicher und religiöser Dichtungen, aber auch Dichtungen verschiedener Art sind uns von Sturm erhalten.

Lit.: Franz Brümmer, in: Biographisches Jahrbuch Bd.1, 1896

WEITBRECHT, Richard, Dr., evangelischer Stadtpfarrer in Wimpfen am Berg.
Geboren am 20. Februar 1851 in Heumaden bei Stuttgart, gestorben am 1. Mai 1911 in Heidelberg. Weitbrecht war Sohn eines Pfarrers und Bruder des am 10. Juni 1904 verstorbenen Dichters und Literaturhistorikers Karl W.. Richard Weitbrecht studierte 1869 - 74 in Tübingen Theologie, Geschichte und Germanistik, promovierte mit einer Arbeit über den Verfasser des Nibelungenliedes, wa dann Vikar und Repetent am theologischen Seminar in Urach und wurde 1878 als Pfarrer in dem kleiner Dorfe Mähringen bei Ulm angestellt, wo er 15 Jahre in ländlicher Stille verbrachte, seine Mußezeit reicher literarischer Betätigung widmend. 1893 wurde er durch seinen Landmann, den Geheimen Kirchenrat Dr. Köstlin, in den hessischen Kirchendienst gezogen und verlebte die letzten 18 Jahre seines Lebens als erster Geistlicher der hessische Gemeinde Wimpfen, die eine Enklave im würtembergis ischen Gebiete, ganz in der Nähe von Heilbronn, bildet, zugleich auch als Lehrer der Geschichte und Literatur an der höheren Töchterschule daselbs

Literarisch am bekanntesten wird sein Name als feinsinniger schwäbischer Dialektdichter bleiben. Aber auch die eigentlich geschichtliche Erzählung größeren Stils war seine Domäne, in der er seine reichen historischen, insbesondere kirchen- und literarhistorischen Kenntnisse ausbreitete. Als dramatischer Dichter hat er sich zweimal versucht. Auf dem literaturgeschichtlichen Gebiete veröffentlichte er zahlreiche Studien.
Weitbrecht arbeitete für den Evangelischen Bund zur Wahrung der deutsch protestantischen Interessen und war 1887 -1911 Vorstandsmitglied des würtembergischen Hauptvereins desselben.

Lit.: Hermann Mosapp, in:Biographisches Jahrbuch Bd.16, 1911
Kürschners Literaturkalender 1900/1901

Richard Weitbrecht stand im Briefwechsel mit August Siberstein und M.v. Ebner-Eschenbach (1900).
Im Cottaschen Musenalmanach finden sich zahlreiche Gedichte.

von WERTHEIMSTEIN

Die Verbindungen zwischen Franz Schreker, Ferdinand von Saar, Dr. Pollak und dessen Tochter Dora Pollak (Leen), Laura Seifert und Alfred von Fraenkel, dem die Oper 'Flammen' gewidmet ist und der den Druck des Klavierauszuges finanzierte, führen in den XIX. Bezirk Wiens, nach Döbling.

Dort führte Josefine von Wertheimstein einen berühmten Salon, in dem unter anderem der Dichter Eduard von Bauernfeld verkehrte, dessen Grabmal später von Franz Seifert, dem Bruder Laura Seiferts, angefertigt wurde. Ebenso kamen in den Salon Hugo von Hofmannsthal, Ludwig August Frankl und Ferdinand von Saar.

Die Tochter des Gärtners des Palais Wertheimstein war Laura Seifert, die wiederum Franz Schreker mit Ferdinand von Saar, und wahrscheinlich auch mit Dr. Pollak und dessen Tochter Dora Leen bekannt machte.

Sowohl Josefine von Wertheimstein, die 1894 starb, als auch Franziska von Wertheimstein waren Mitglieder des Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien. Wie eng die Familie der von Wertheimstein mit der Gesellschaft der Musikfreunde und dem Konservatorium zusammenhängt, geht daraus hervor, daß eines der Gründungsmitglieder Leopold Ritter von Wertheimstein war.

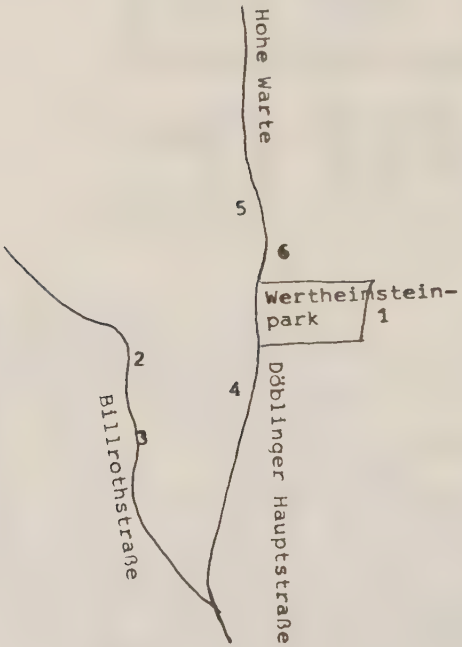
Die Personen, die im Zusammenhang mit der Entstehung der Oper 'Flammen' von Wichtigkeit sind verkehrten alle in dem Salon Wertheimstein, sie wohnten sogar alle in unmittelbarer Nähe zum Palais Wertheimstein.

Salon der Josefine von Wertheimstein - XIX. Bezirk
Palais Wertheimstein

Ferdinand v. Saar	- XIX. Billrothstr. 44
Franz Schreker	- XIX. Billrothstr. 23 (24)
Dr. Sigmund Pollak	- XIX. Döblinger Hauptstr. 74
Dora Leen (Pollak)	- " " "
Alfred v. Fraenkel	- XIX. Hohe Warte 9
Laura Seifert	- XIX. Hohe Warte 2

G. Freytag's Verkehrsplan
der
K. K.
1908
Reichshaupt & Residenzstadt
WIEN
Verlag v. G. Freytag & Berndt, Wien, 7/1
Maßstab 1:15.000.
100 50 0 100 200 300 400 500 Meter

XIX Bezirk, Wien-Döbling



1:20 000

1 = Palais Wertheimstein
2 = Billrothstraße 44 (v.Saar)
3 = Billrothstraße 23 (Schreker)
4 = Döblinger Hauptstraße 74 (Dr. Pollak)
5 = Hohe Warte 9 (v. Fraenkel)
6 = Hohe Warte 2 (Laura Seifert)

Ebenso wie der Salon Wertheimstein ein Treffpunkt für Konzerte und Soireen war, bedeuteten auch die bei Zögernitz stattfinden Konzerte ein Möglichkeit der Zusammenkunft, wie aus einem Brief von Ferdinand von Saar an Laura Seifert hervorgeht.

Dort handelte es sich wohl um eine strengere Form der Zusammenkunft, da Ferdinand von Saar sein eventuelles Fernbleiben dem 'Ausschuß' erklären muß.[1)]
Es wäre noch zu überprüfen, ob es sich bei diesen Zusammenkünften um ähnliche Veranstaltungen, wie Schönbergs private Aufführungen handelte.

---

1) s. dazu auch Dokumentenverzeichnis
Brief von Ferdinand von Saar an Laura Seifert 24.2.1899

WURDA, Rosa

geboren am 5.10.1874

Schreker widmete Rosa Wurda das Lied 'Die Rosen und der Flieder' WoO Nr.1 im Jahre 1894.

Rosa Wurda war eine Komilitonin Schrekers am Konservatorium, und war, laut Konservatoriumsbericht Stiftling des Konservatoriums, Sie hatte einen Freiplatz, der von der Kommune Wien zeitlich eingerichtet worden war.

Im Schuljahr 1890/91 war Rosa Wurda in der Klaviervorbildung im zweiten Jahrgang und hatte allgemeine Musiklehre belegt. 1892 nahm sie an der Schlußproduktion des Schuljahrs als Pianistin der Klasse von Ernst Ludwig teil. Die Musiktheorie hatte sie in diesem Jahr bei Adolf Prosniz gelernt.

In den folgenden Jahren studierte Rosa Wurda mit ausgezeichnetem Erfolg Klavier bei Professor Anton Door, der auch der Lehrer von Alexander Zemlinsky war.

Im Schuljahr 1894/95 beendete Rosa Wurda ihre Klavierausbildung am Konservatorium mit ausgezeichnetem Erfolg.

Rosa war wie ihre Mutter Vilma Wurda, Mitglied des Vereins der Wiener Singakademie, in deren Chor sie sang.

ZUSNER, Vincenz; Dichter
geboren am 18. Januar 1803
gestorben am 12. Juni 1874

s. S. 16

DOKUMENTENVERZEICHNIS

S. 182 - Graf-Amadei-Stipendium (Archiv d.Gesll.d.Musikfreund

S. 183 - Antrag auf Befreiung vom Schulgeld
Nr. 1oo 1899/1900 (Archiv d. Gesell. d. Musikf.)

S. 184 - Programmheft vom 24. April 1902 "Flammen"
Bösendorfersaal (Archiv d. Gesell. d. Musikfreunde)

S. 185 - Künstlerverzeichnis vom 24. April 1902
Bösendorfersaal (Archiv d. Gesell. d. Musikfreunde)

S. 186 - Brief von Ferdinand von Saar an Laura Seifert
24.2.1899 (Handschriftensammlung der Wiener Stadt. u.
Landesbibliothek)

S. 187 - Brief von Ferdinand von Saar an Laura Seifert
17.6.1901 (Handschriftensammlung)

S. 188 - Brief von Gräfin Thun-Salm an Franz Schreker
11.3.1902 (ÖNB F3 Schreker 524)

S. 189 - Postkarte Schrekers an Laura Seifert 22.9.19oo
(Privatbesitz Prof. Stephan)

S. 190 - Lied: Die Rosen und der Flieder (Autograph,
(Archiv d. Gesell. d. Musikfreunde)

S. 194 - Lied: Des Meeres und der Liebe Wellen (Autograph)
(Archiv ...)

S. 199 - Lied: Lied der Fiorina (ÖNB) (Autograph)

S. 204 - Lied: Ein Rosenblatt (ÖNB) (Autograph)

S. 207 - Duett aus 'Flammen': Laß uns in die Ferne fliehn.
(British Library London) (Autograph)

Graf- Amadei- Stiftung des Konservatoriums
seit 1894/95

Dieses Stipendium wurde von der Frau Gräfin Amadei zur bleibenden Erinnerung an ihren verstorbenen Sohn, den Herrn Grafen Albert Amadei gestiftet.

Das Kapital beträgt 5000 fl. (10.000) Kronen) und wurde daraus ein Stipendium von 200 fl. verliehen.

1895/96	200 fl.	an Carl Severin
1896/97	200 fl.	an Franz Schreeker
1897/98	200 fl.	an Franz Schrecker
1898/99	200 fl.	an Franz Schrecker
1899/1900	400 fl.	an Franz Schrecker

Fortlaufende Nummer	Vor- und Zuname	Geburtsort und Datum	Hauptfach, Jahrgang, Fortgangs-Censur und Name des Lehrers	Nebenfächer und Censuren	Bemerkungen	Stipendium oder Betrag aus dem Schüler-Unterstützungsfond
689	Szhögl Marie	Göding, 16. Juni 1887	Clavier B. C. I. befriedigend Rauch	—	—	—
690	Szhönbaums-feld Franz	Wien, 12. Juli 1881	Violine B. II. lobenswerth Marinesat	Clv. II: ag.	—	—
691	Schönberger Victor	Wien, 22. August 1878	Violine A. III. ausgezeichnet Grün	—	hb.	—
692	Schotter Abraham	Hnziaden, 27. Novemb. 1875	Violine A. II. lobenswerth Grün	Hml.: bf.	—	—
693	Schrecker Franz	Monaco, 23. März 1878	Composition I. ausgezeichnet R. Fuchs	—	—	Amadei-Stiftungs-Summe per 200 fl.
694	Schreiber Katharina	Wien, 29. Septemb. 1883	Clavier B. C. II. lobenswerth Rauch	Chich. I.	—	—
695	Schubert Ferdinanda	Wien, 3. März 1880	Gesang B. I. ausgezeichnet Jäger	Chich. I. Clv. II.: ag. T. u. F.: ag. M. B.: ag.	—	—
696	Schuhfried Adolf	Wien, 27. Jänner 1882	Posaune B. III. ausgezeichnet Schubert	Clv. II.: lb.	hb.	—
697	Schulhof Mathilde	Wien, 26. August 1882	Clavier B. I. ausgezeichnet Zottmann	Chich. I.	—	—
698	Schulz Louise	Pachtoldsdorf, 15. August 1876	Gesang A. II. I. Cp. Fr. Rept. ausgezeichnet Schlemmer	G. d. M.: lb. T. T.	Sist.	—
699	Schuster Camillo	Schlaggenwald, 13. August 1876	Clavier A. III. ausgezeichnet Schmitt	Comp II.: lb.	—	—

Exh. № 168
1899/1900

Schuljahr 189[illegible]

Geehrte Direktion des Conservatoriums
der Gesellschaft der Musikfreunde

Wien.

Der ergebenst Unterzeichnete, Vater, Mutter, Bruder, Vormund*)

und Obsorger(in)

Name:
Charakter, Beschäftigung:
Wohnort:
Heimatsberechtigt nach:
Wohnungsadresse:

der Schüler(in)

Name: Franz Schrecker
Geburtsjahr: 1878
Religion: Katholischen
Geburtsort und Land: Monaco Fürstenthum
Heimatsberechtigt nach: Ungarn
Wohnungsadresse: Wien Döbling Billrothstrasse 23

bittet hiemit um [diese] Befreiung vom ganzen, halben Schulgeld.

Hauptfach, welches der Schüler(in) frequentirt: Composition

Jahrgang, in welchem sich derselbe im abgelaufenen Schuljahre befand: II.

Letzte Jahrescensur im Hauptfache: ausgezeichnet

. . in den Nebenfächern: ausgezeichnet (Musikgeschichte)

War im Vorjahre ganz oder halb befreit:

Beilagen: Amadei-Stipendium 200 fl.

Wien, den 1 September 1899.

Unterschrift des Obsorgers(in): [illegible]

Unterschrift des Schülers(in): Franz Schrecker

Gutachten des Hauptfachlehrers:

Ganz besonders begabt u. ausserordentlich fleissig. Dürfte unbedingt befreit werden.

*) In der ersten Zeile ist die verwandtschaftliche oder sonstige Beziehung des Obsorgers zu dem betreffenden Schüler durch Unterstreichen des bezüglichen vorgedruckten Wortes ersichtlich zu machen.

Gesuche, in welchen die vorgedruckten Rubriken nicht vollständig ausgefüllt, oder welche nicht mit den beiden Unterschriften versehen sind, werden nicht berücksichtigt.

Falls ein eigenberechtigter Schüler einschreitet, entfällt die Ausfüllung der den Obsorger betreffenden Rubriken.

Saal Bösendorfer.

Donnerstag, den 24. April 1902,
½8 Uhr abends

„Flammen“

Oper in einem Act von Dora Teen.
Musik von Franz Schrecker.

Personen:

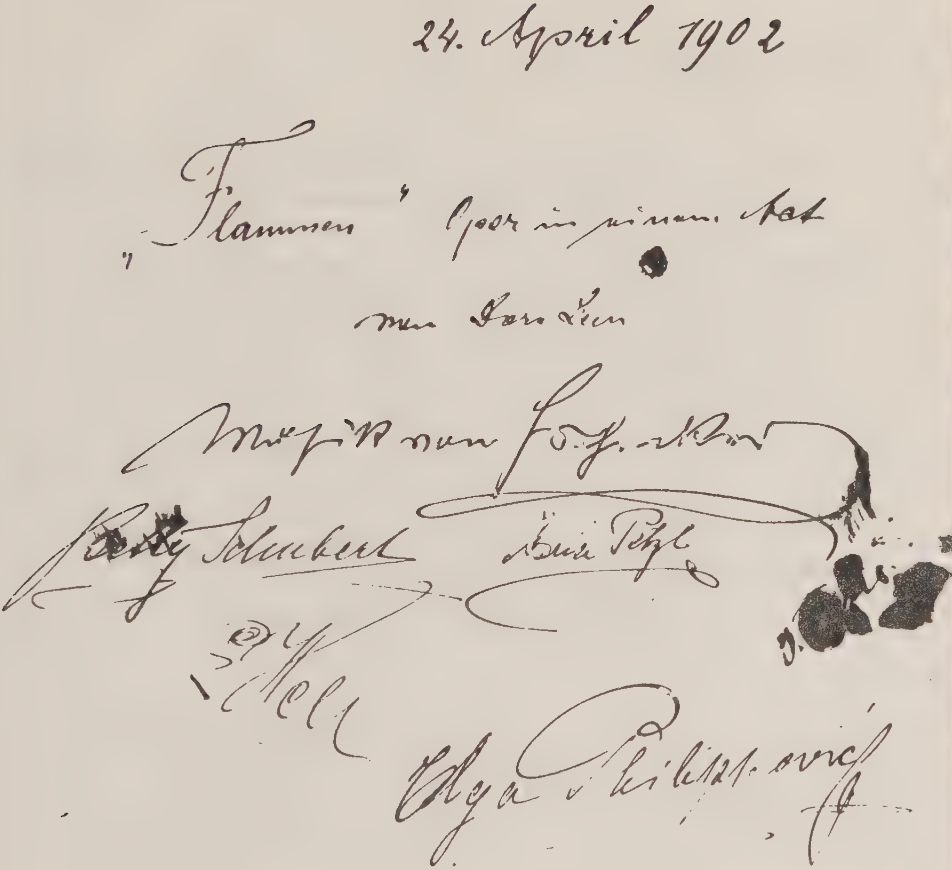
Der Fürst	Herr Leopold Hell
Irmgard, dessen Gemalin	Frl. Betty Schubert
Agnes, dessen Schwester	Frl. Olga Phillipovich
Der Sänger	Herr Carl Waschmann
Die alte Margot	Frl. Marie Pehl
Ein Ritter	Herr Leopold Hell

Hofstaat der Fürstin, Kreuzfahrer, Ritter, Knappen etc. etc. Dienerschaft.

Dirigent: der Componist.

Am Clavier: Herr Julius Fischer.

Buchdruckerei M. Werner, Wien, I., Lyonring 9.


24. April 1902

„Flammen" Oper in einem Act

I.N. 204.453

Ferdinand von Saar an Frl. Laura Seifert

Döbling, Billrothgasse 44
Freitag, 24.2.(18)99
Abend.

Verehrtes Fräulein Laura!

Ich habe eine Einladung zu dem morgen bei Zögernitz stattfindenden Concerte erhalten. Es ist meine Absicht, diesem Concerte beizuwohnen. Nur habe ich mich heute derart erkältet, daß ich nicht weiß, ob es mir möglich sein wird. Sollte ich nicht erscheinen, so bitte ich dem Asschusse mein Fernbleiben, das ich aufrichtig bedauern würde, zu erklären. Es werden ja noch mehrere Concerte stattfinden - und ich werde bei einem nächsten gewiß nicht fehlen.

Auch Sie waren, wie ich annahm, an Influenza erkrankt. Hoffentlich sind Sie aber wieder ganz gesund und wirken morgen mit. Ich habe Sie während meines nun fast dreimonatlichen Döblinger Aufenthaltes noch gar nicht begrüßen können!
Verzeihen Sie dem im Kreise gehetzten

Ferdinand von Saar

Herzliche Grüße an Bruder und Schwestern.

I.N. 18.298
Ferdinand von Saar an Frl. Laura Seifert

Döbling, 17.8.1901

Mehr als bloß verehrtes Fräulein Lauretta!

Ihre liebe Handschrift hat mich ungemein erfreut, und ich fühle mich durch den in dem Brieflein ausgesprochenen Wunsch sehr geehrt.

Herr Schrecker, dem ich mich zu empfehlen bitte, ist nach seinem ersten bedeutungsvollen Erfolge zu schließen, ein sehr begabter und hervorragender Componist - er muß also auch einen wenigstens ziemlich hervorragenden Librettisten bekommen. Ich will mich gern auf die Suche machen, da mir selbst das Talent zu solchen Leistungen fehlt. Ich müßte aber dann doch früher wissen, welches Genre gewünscht wird. Ob tragisch, ob märchenhaft romantisch - oder operettenhaft. Letzteres scheint mir ausgeschlossen. Bitte also den jungen Maestro, mit dem Sie ja doch vertraulich verkehren, zu fragen und mir dann die Weisung zu geben.

In dem ich Ihnen (leider nur im Geiste!) die Hand küsse, bin ich mit herzlichen Grüßen

Ihr all ergebener
Ferdinand von Saar

Ich bin noch immer unwohl.

Copie
Brief Frl. Laura Seifert

Tochter des Gärtners im Palais Wertheimstein
Wien XIX, Hohe Warte 2

F 3 Schreker 524
Gräfin Thun-Salm an Franz Schreker

I Kärnthnerstrasse 41
11.3.1902

Sehr geehrter Herr!

Herr Kapellmeister Mottl in Carlsruhe möchte gerne Ihre Oper 'Flammen' kennen lernen. Selbstverständlich enthält dieser Wunsch noch kein bindendes Versprechen zur Aufführung, aber es würde Herrn Mottl sehr interessieren Ihr Werk durchzusehen. Könnten Sie ihm Text und Noten zuschicken? Seine Adresse ist 'Generalmusikdirektor Felix Mottl. Carlsruhe.'
Es würde mich außerordentlich freuen, wenn Sie Ihr Werk zur Aufführung bringen könnten, und habe lebhaft bedauert, daß die neuliche Matinée nicht stattfinden konnte, zu welcher mir von Frau Schlemmer-Ambros eine Einladung zugekommen war.
Vielleicht sind Sie so freundlich mich wissen zu lassen, ob und wann Sie Ihre Oper an Herrn Mottl schicken werden?

Achtungsvollst

Gfin Thun Salm

Privatbesitz
Kärtchen von Franz Schreker an Frl. Laura Seifert

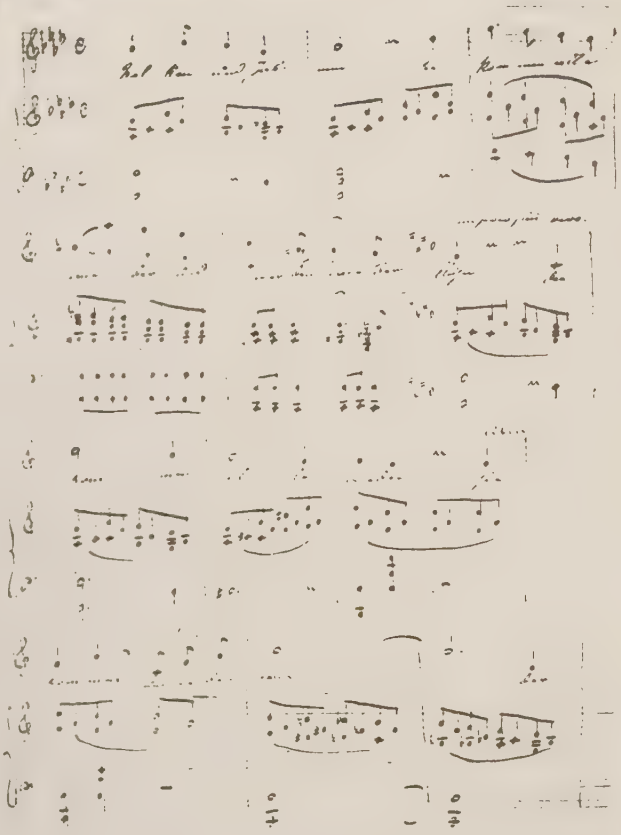
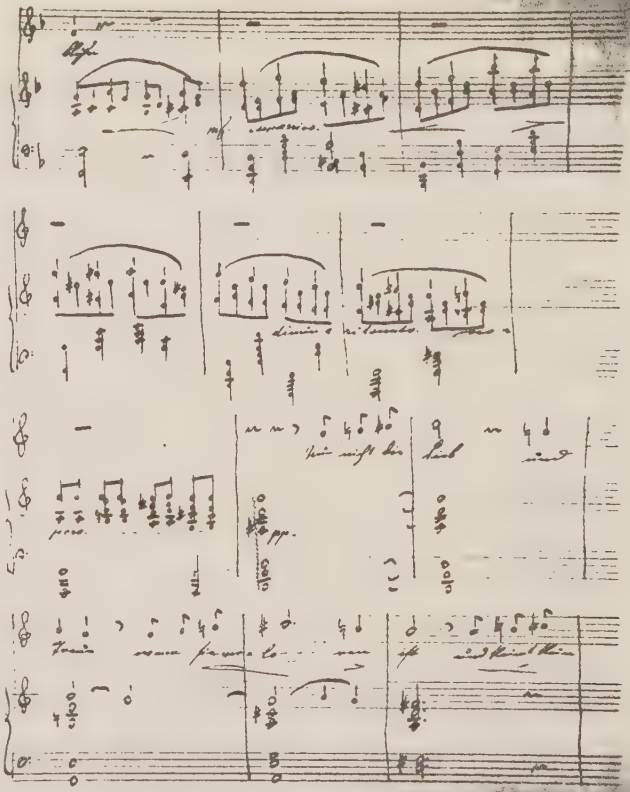
22.9.1906

berichtet der Freundin von seinen Herzensnöten:... die Situation ist nur insofern geklärt als 'sie... sich vollständig über sich im Klaren ist. Eine kurze Zeit der Trennung müssen wir ihr zugestehen...'

Erwähnt seine Schlaflosigkeit. Sein Freund Prof. F. (Fuchs) meint ' ob es sich nicht doch noch rückgängig machen ließe (!) alswenn ein Gefühl wie Liebe eine Angelegenheit wie ein vorteilhafter Kauf oder ein unvorteilhafter Contract wäre. Schrecklich! Am liebsten möchte ich weit fort, wenn ich nur eine Stelle bekommen könnte. Jeder Trottl sitzt irgendwo fest, aber ich habe nicht das Zeug, mich in den Vorzimmern herumzudrücken'.

Die Rosen und der Flieder

Hochglanzabzüge



Des Meeres und der Liebe Wellen

Hochglanzabzüge

K. K. GESELLSCHAFT
DER MUSIKFREUNDE
IN WIEN

IV. 31736

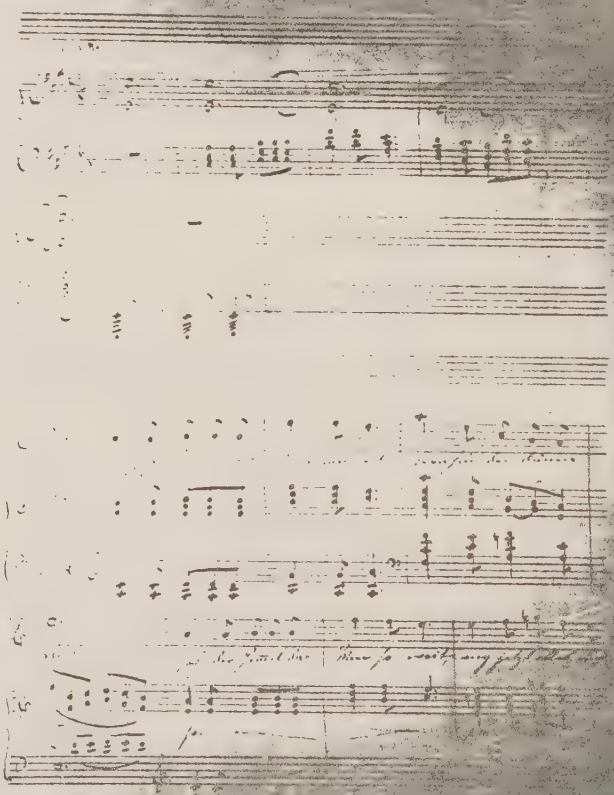
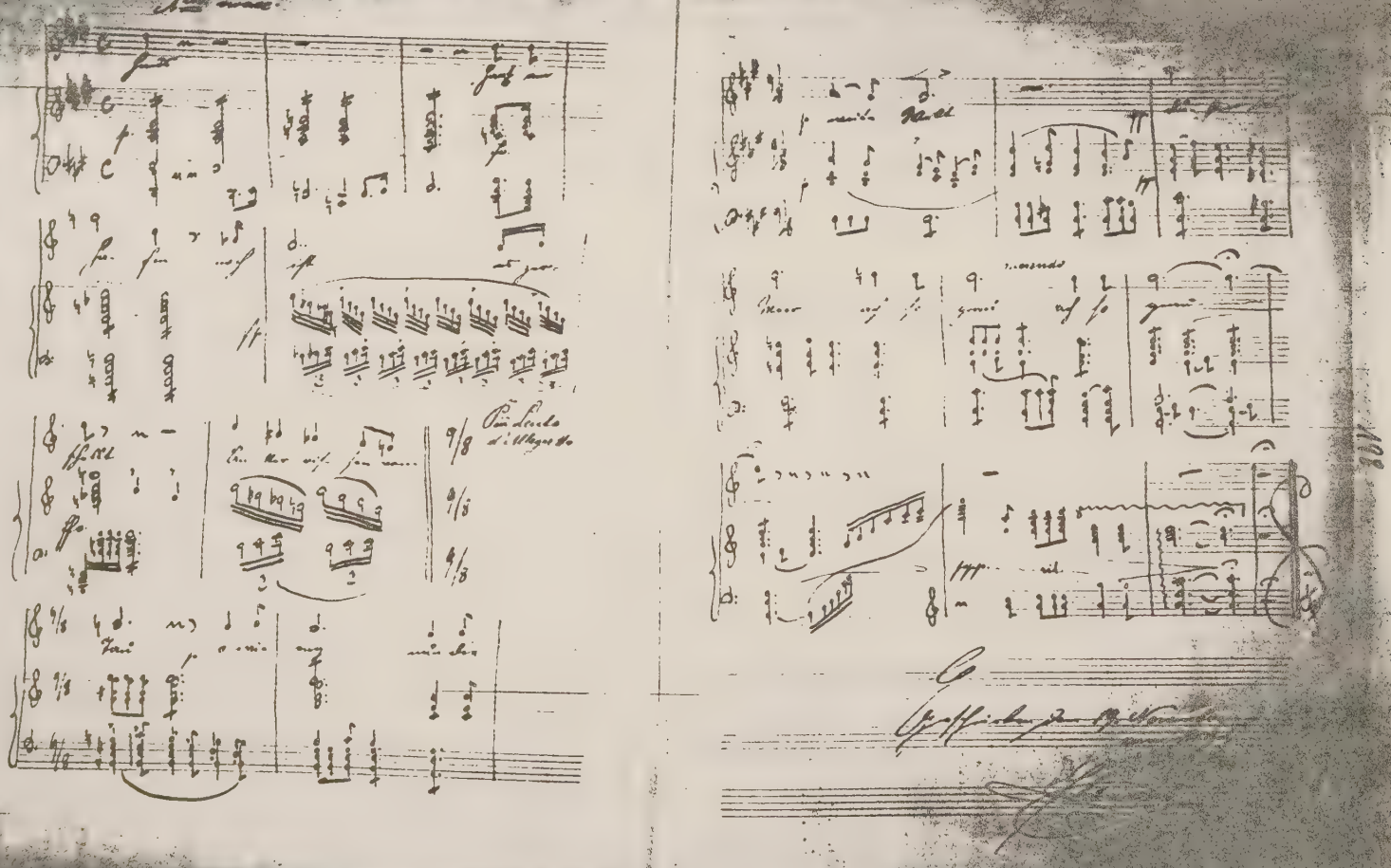
„Des Meeres und der Liebe Wellen."

Dichtung von Adolf Weilbrecht. comp. v. Franz Schubert.

In Verehrung gewidmet Frau Ottilie von Pollet.

195

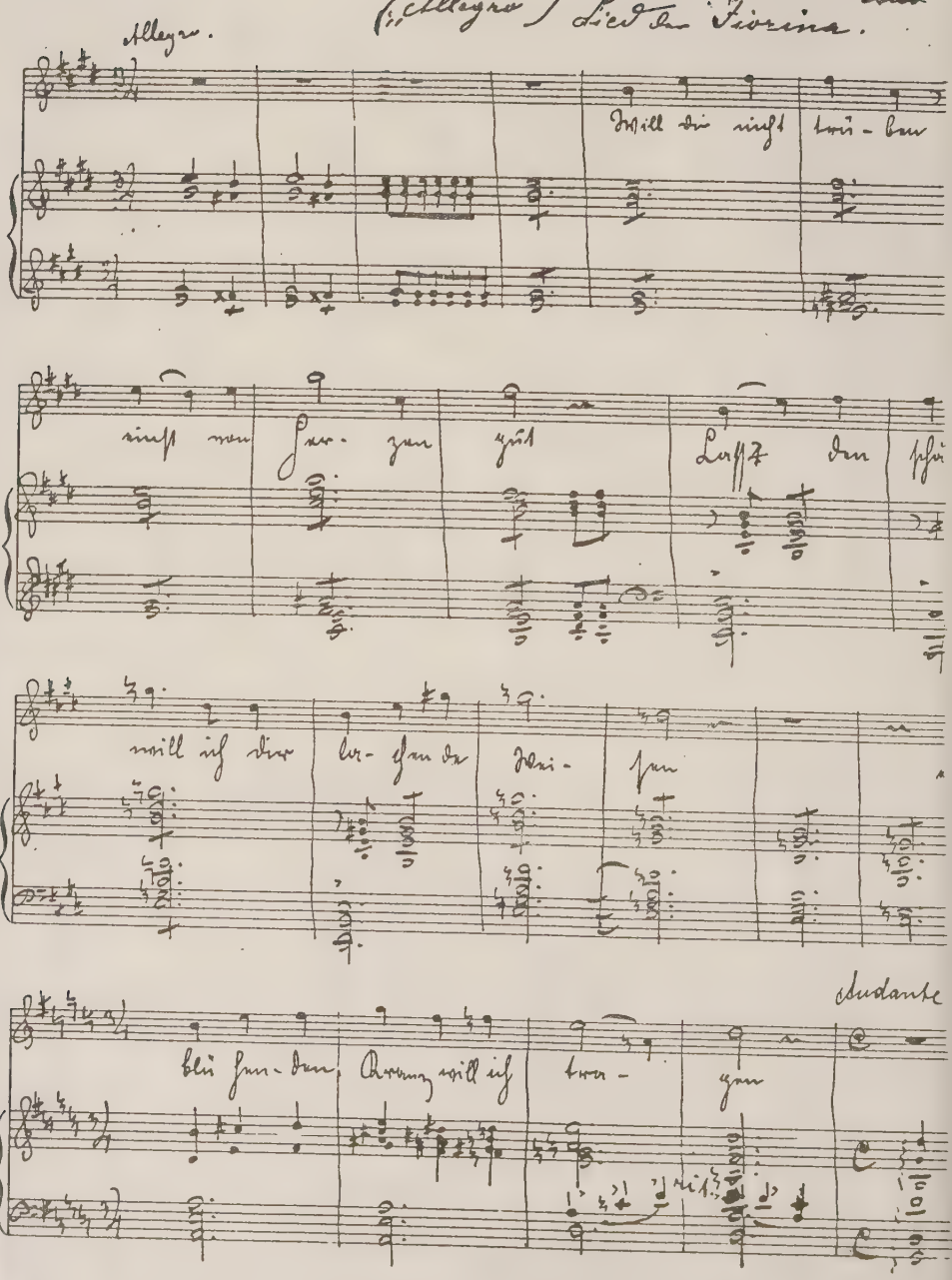
Schubert

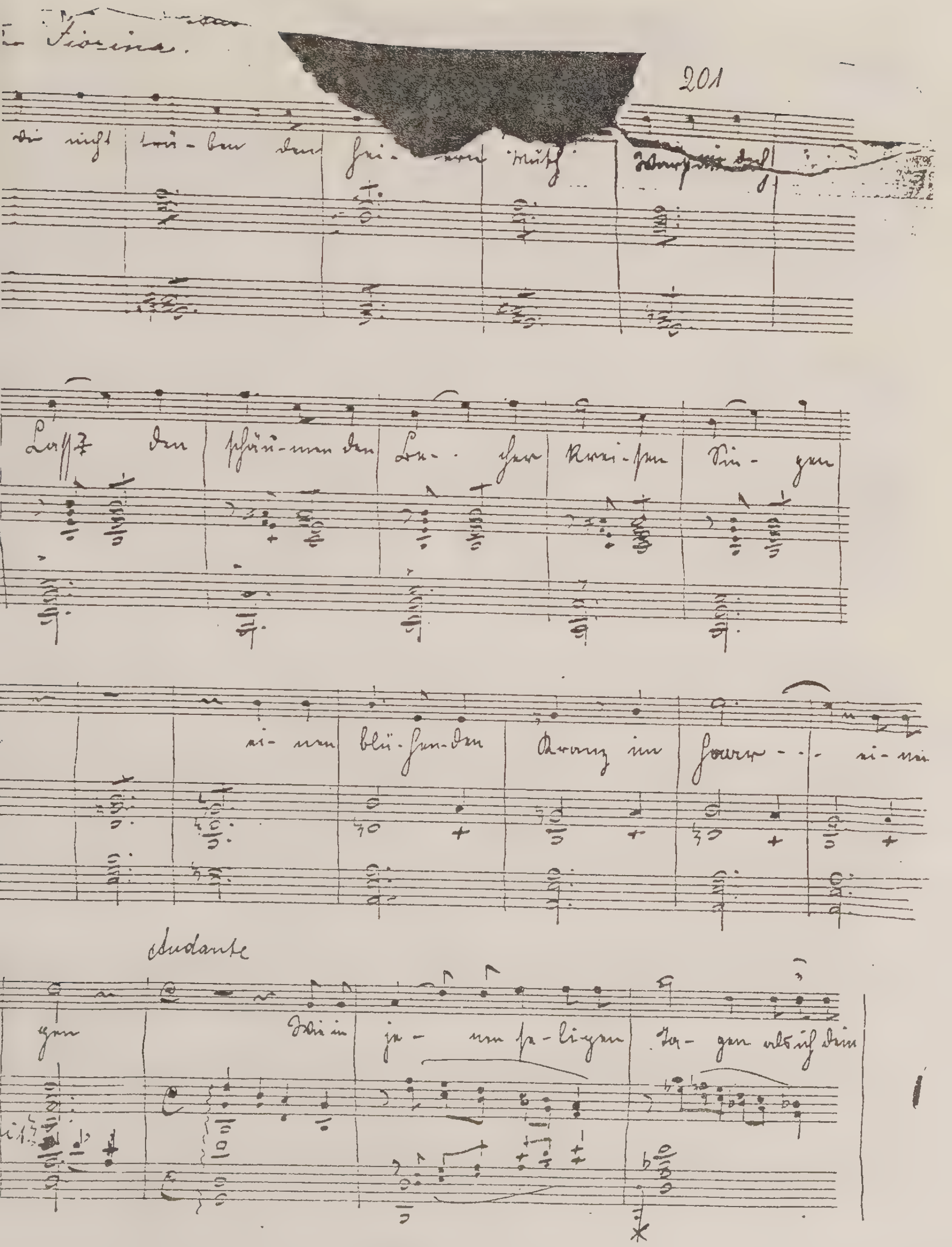


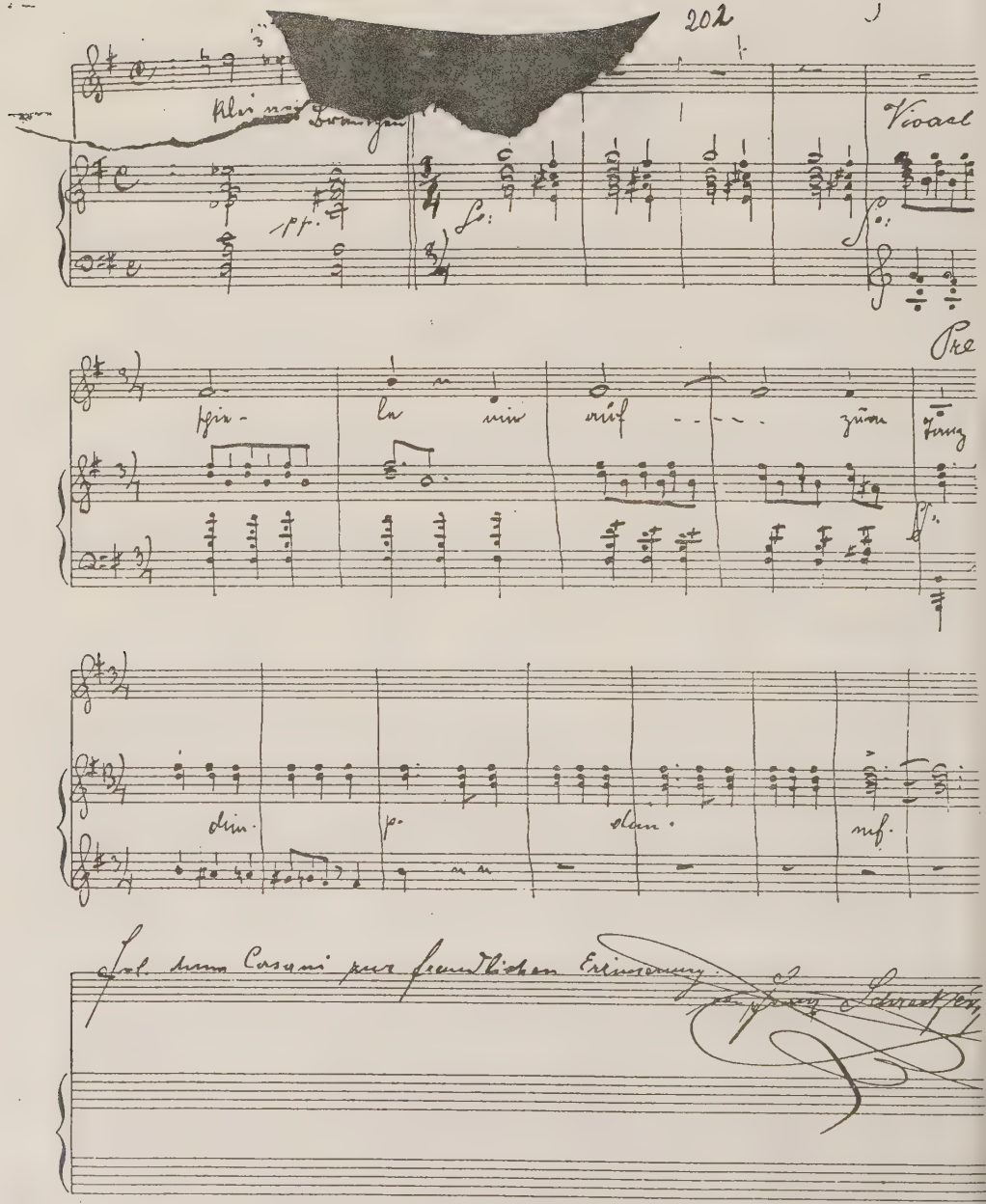
Lied der Fiorina

Hochglanzabzüge

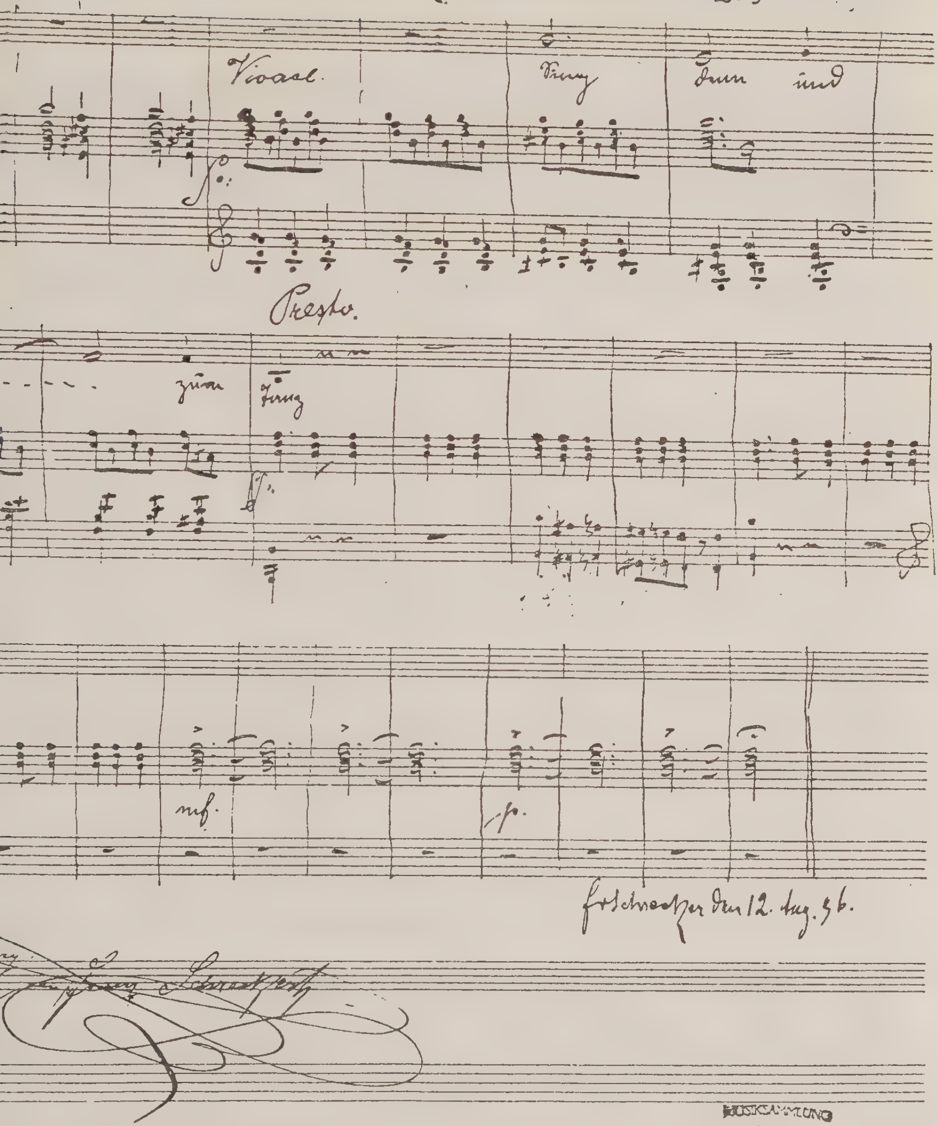
„Allegro" / Lied der Fiorina.




Fiorina.
Andante



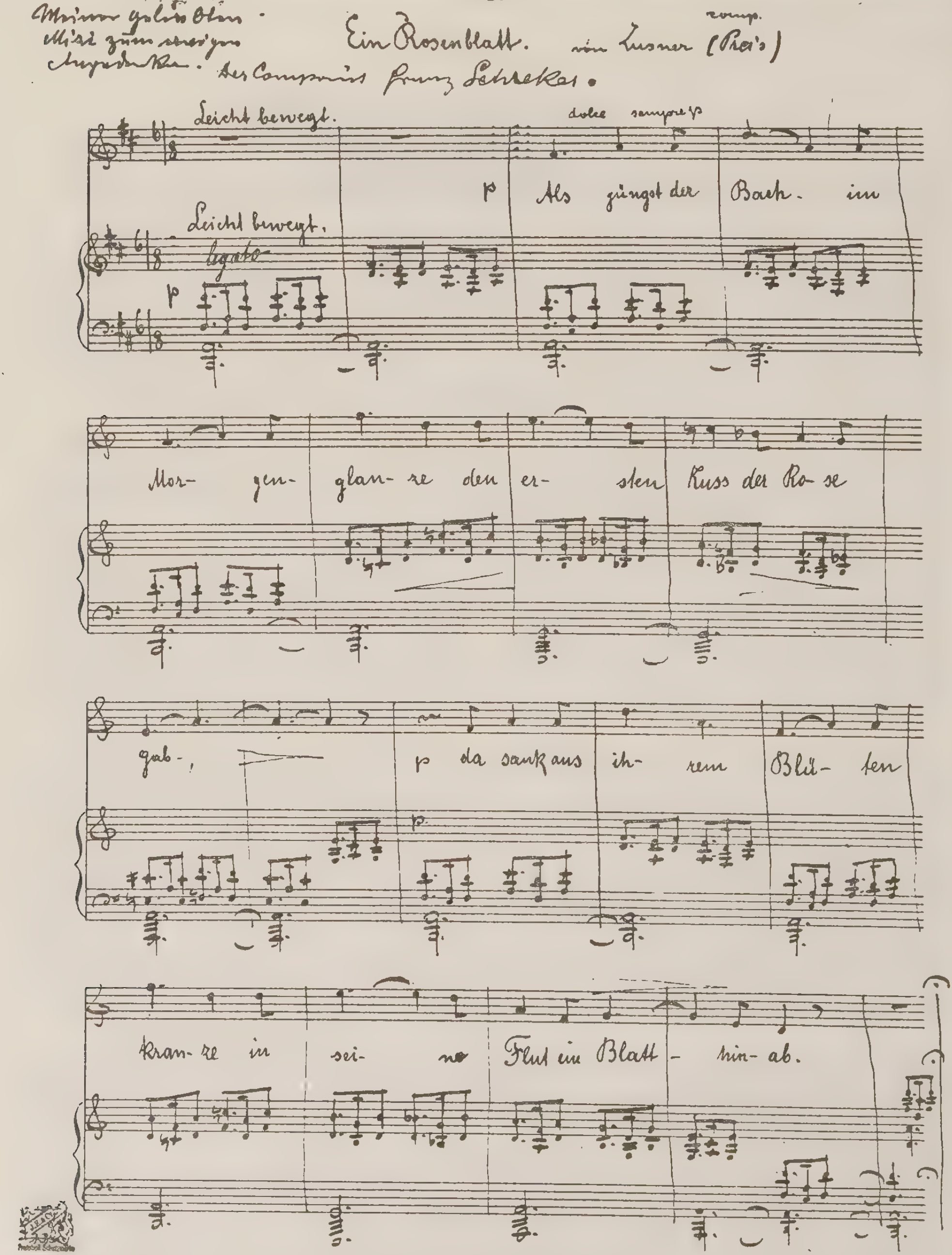
Sol. dem Cassani zur freundlichen Erinnerung.

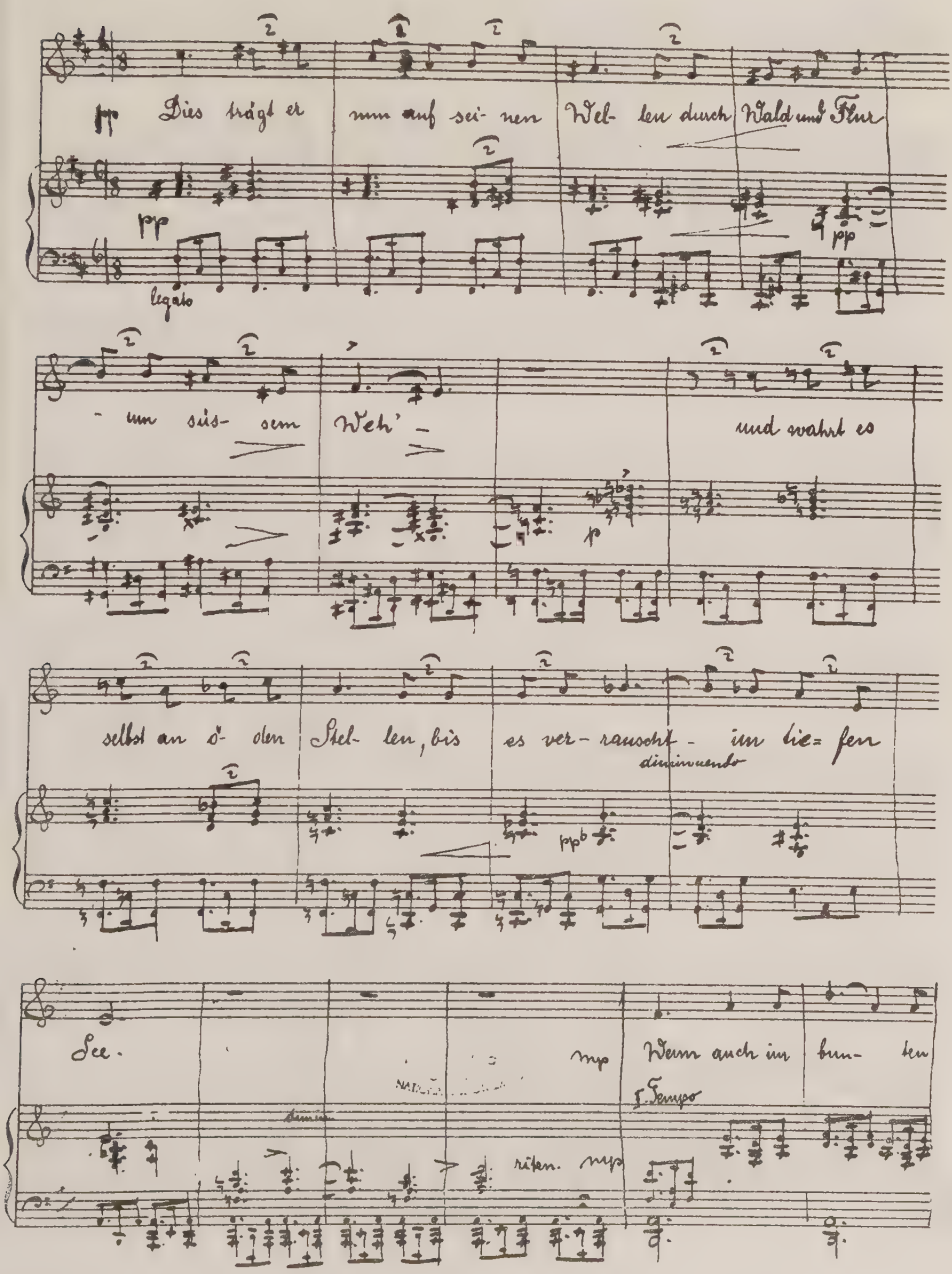


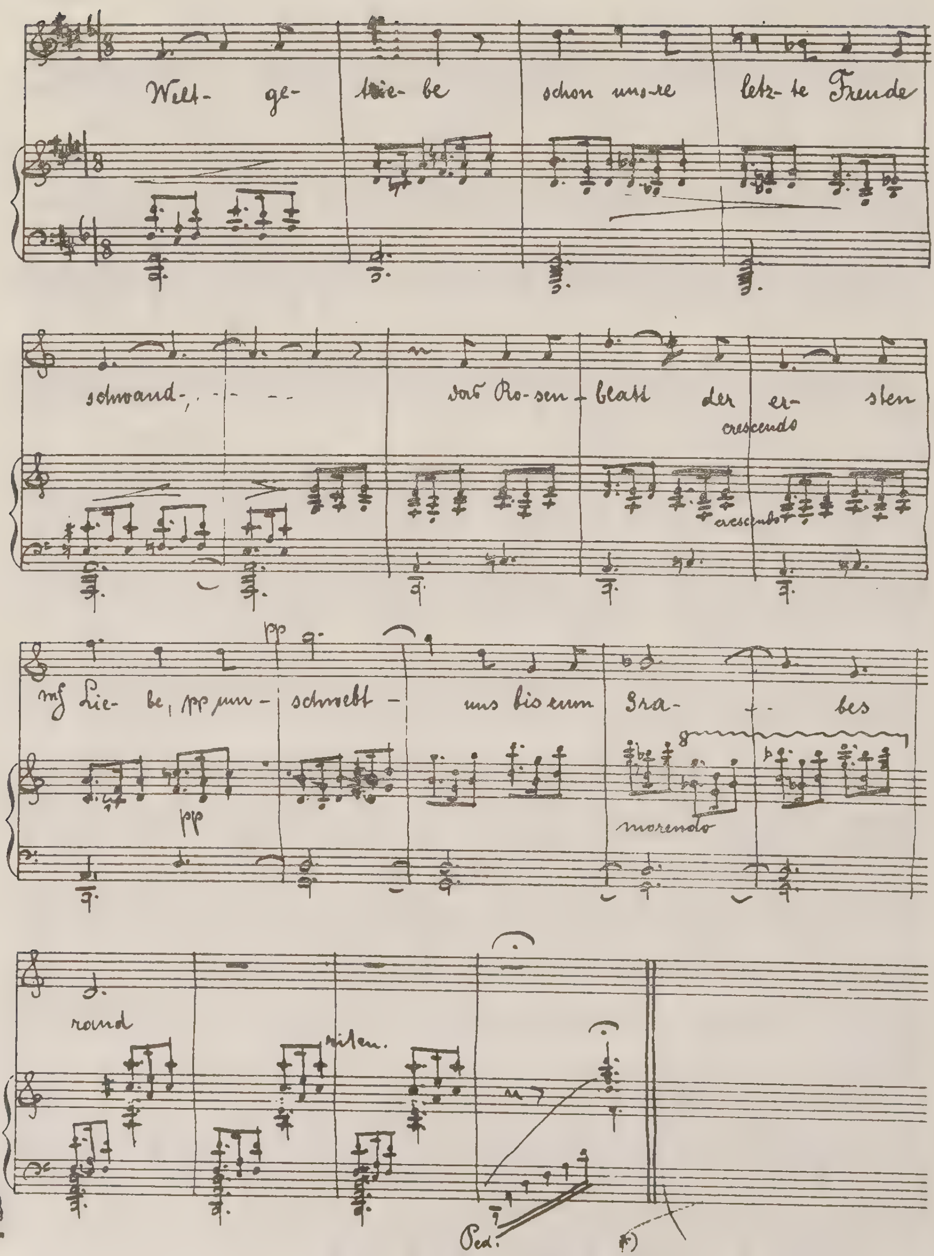
Fr. Schrecker den 12. Aug. 96.

MUSIKSAMMLUNG
ÖSTERR.
NATIONALBIBLIOTHEK

F 3 Schreker 99


Ein Rosenblatt.
Leicht bewegt.
dolce sempre p
Als güngst der Bach im Morgenglanze den ersten Kuss der Rose gab,
da sank aus ihrem Blütenkranze in seine Flut ein Blatt hinab.
Leicht bewegt.
legato


Dies trägt er nun auf sei- nen Wel- len durch Wald und Flur
legato
um sü- ßem Weh' -
und wahrt es
selbst an ö- den Stel- len, bis es ver- rauscht - im tie= fen
diminuendo
See.
mp
Wenn auch im dun- klen
I. Tempo
ritard. mp

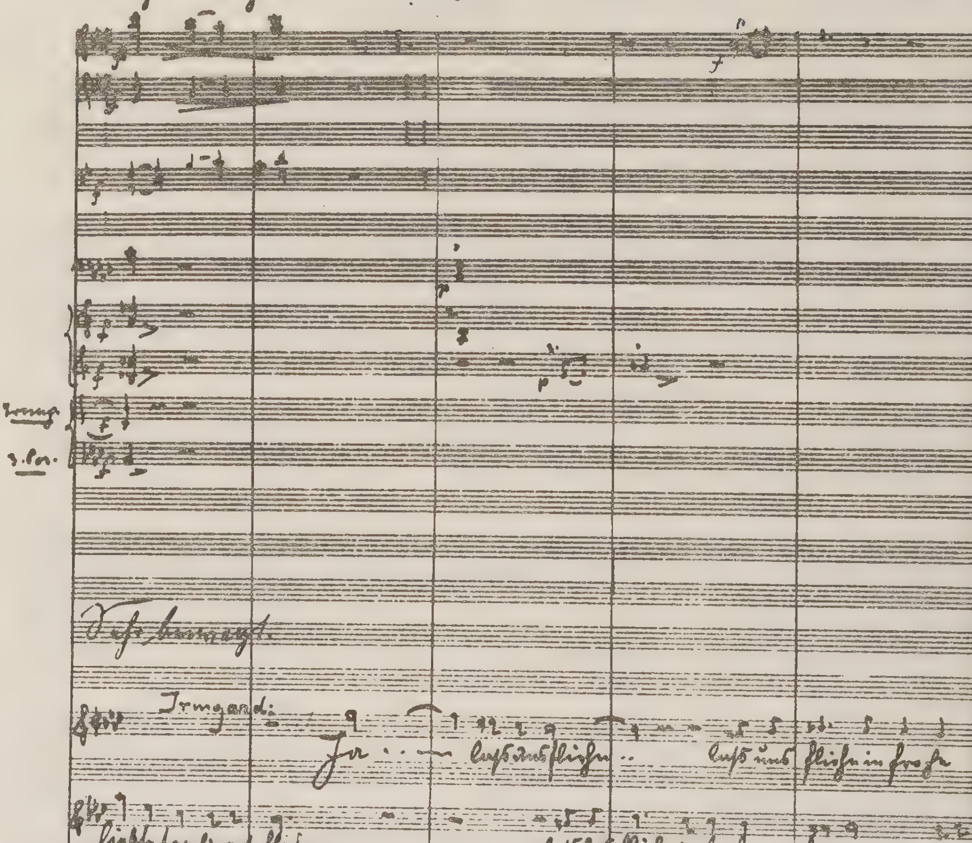

Welt- ge- trie- be schon uns-re letz- te Freude
schwand-, - - - -
das Ro-sen-blatt der er- sten
crescendo
mf Lie- be, pp um- schwebt - uns bis zum Gra- - - bes
pp
morendo
rand
riten.
Ped.

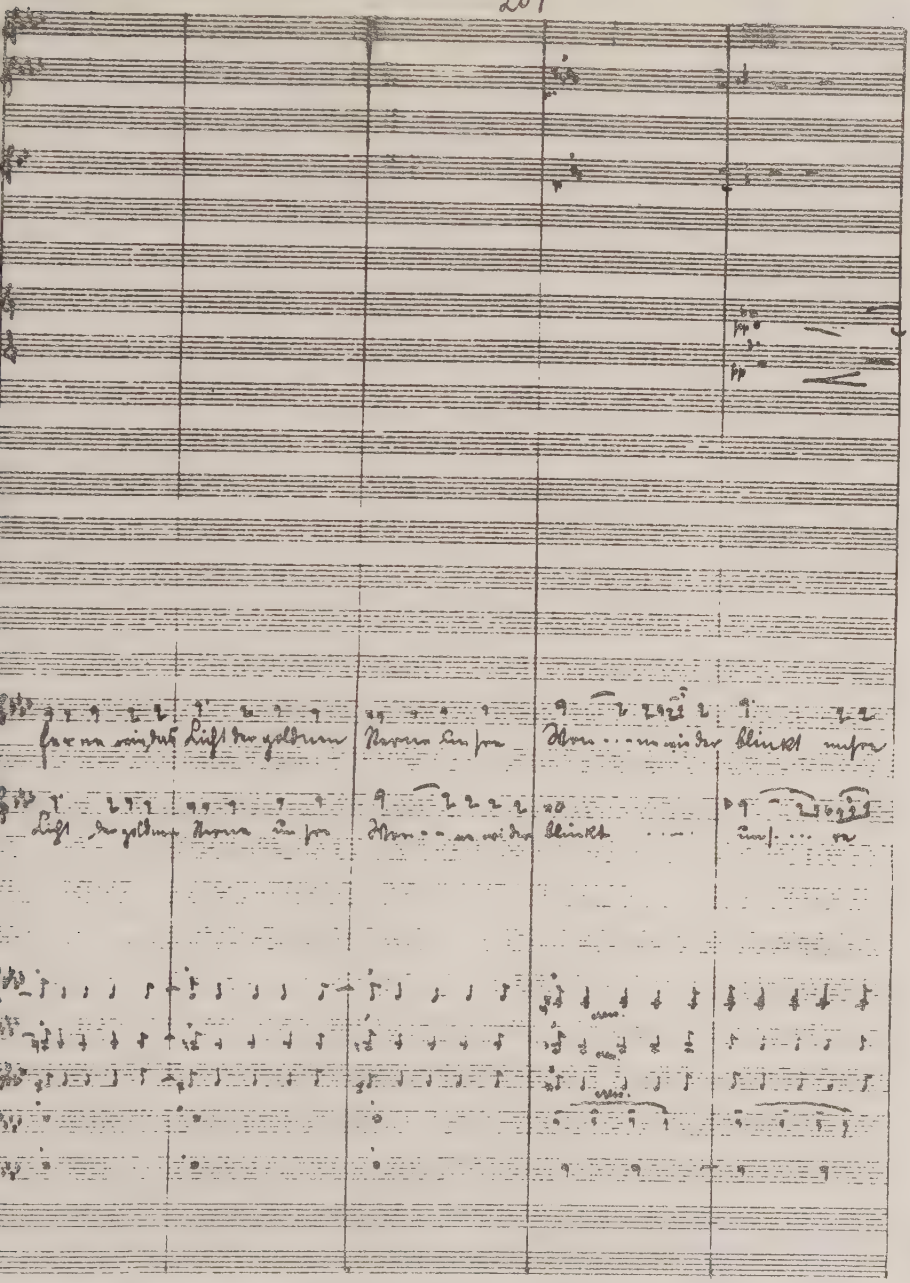
' Laß uns in die Ferne fliehn '.

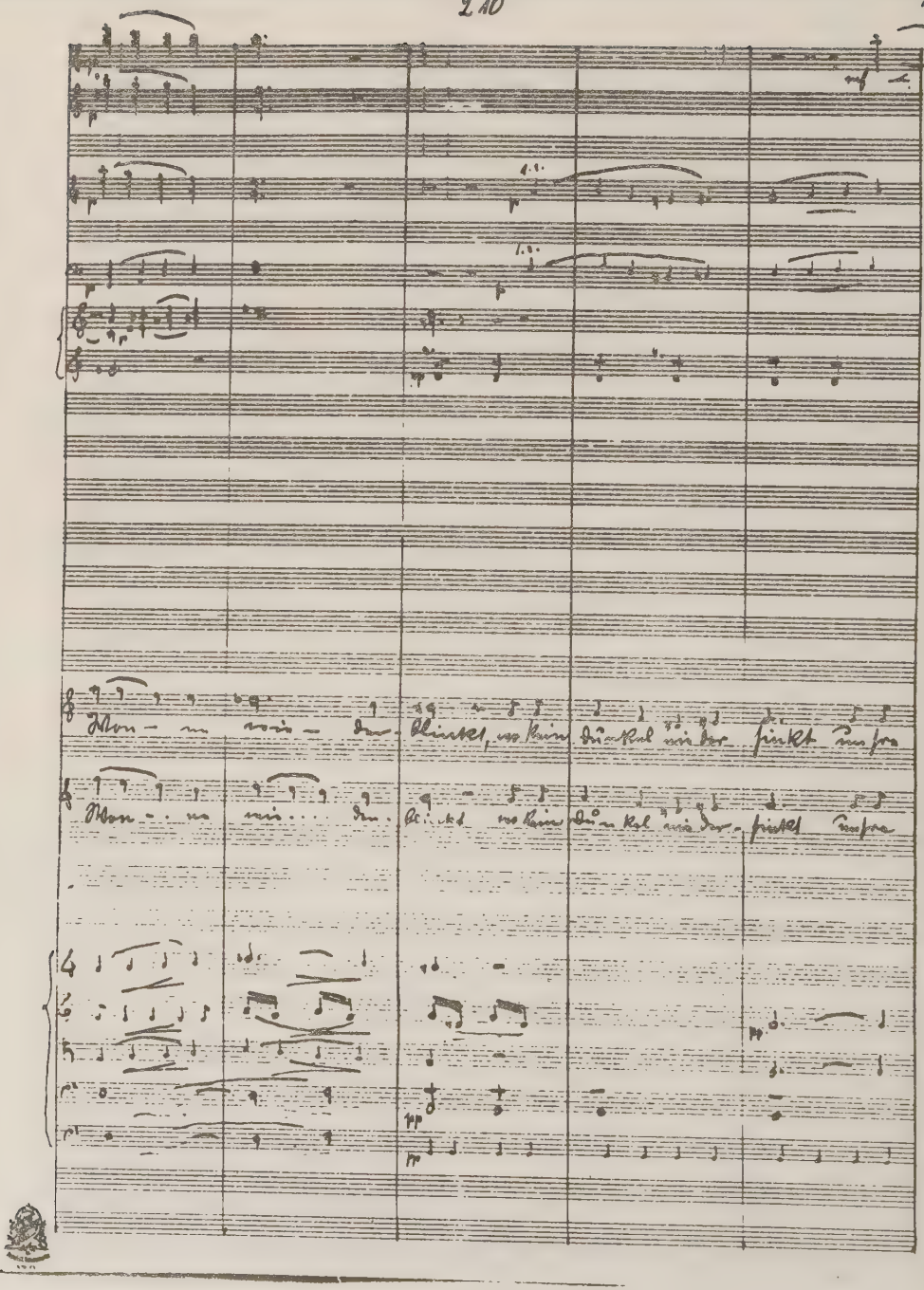
Duett aus der Oper 'Flammen'
(X. Szene)

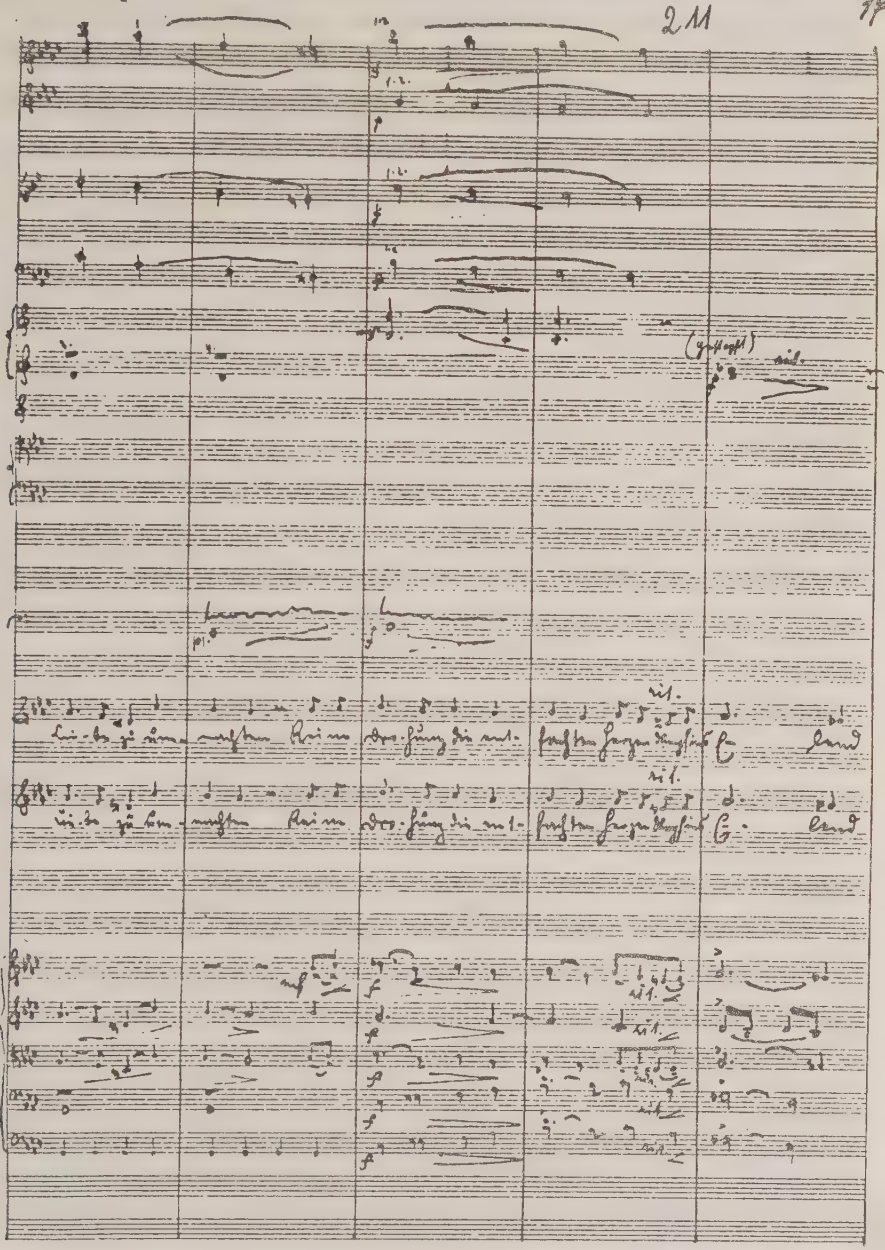
Hochglanzabzüge

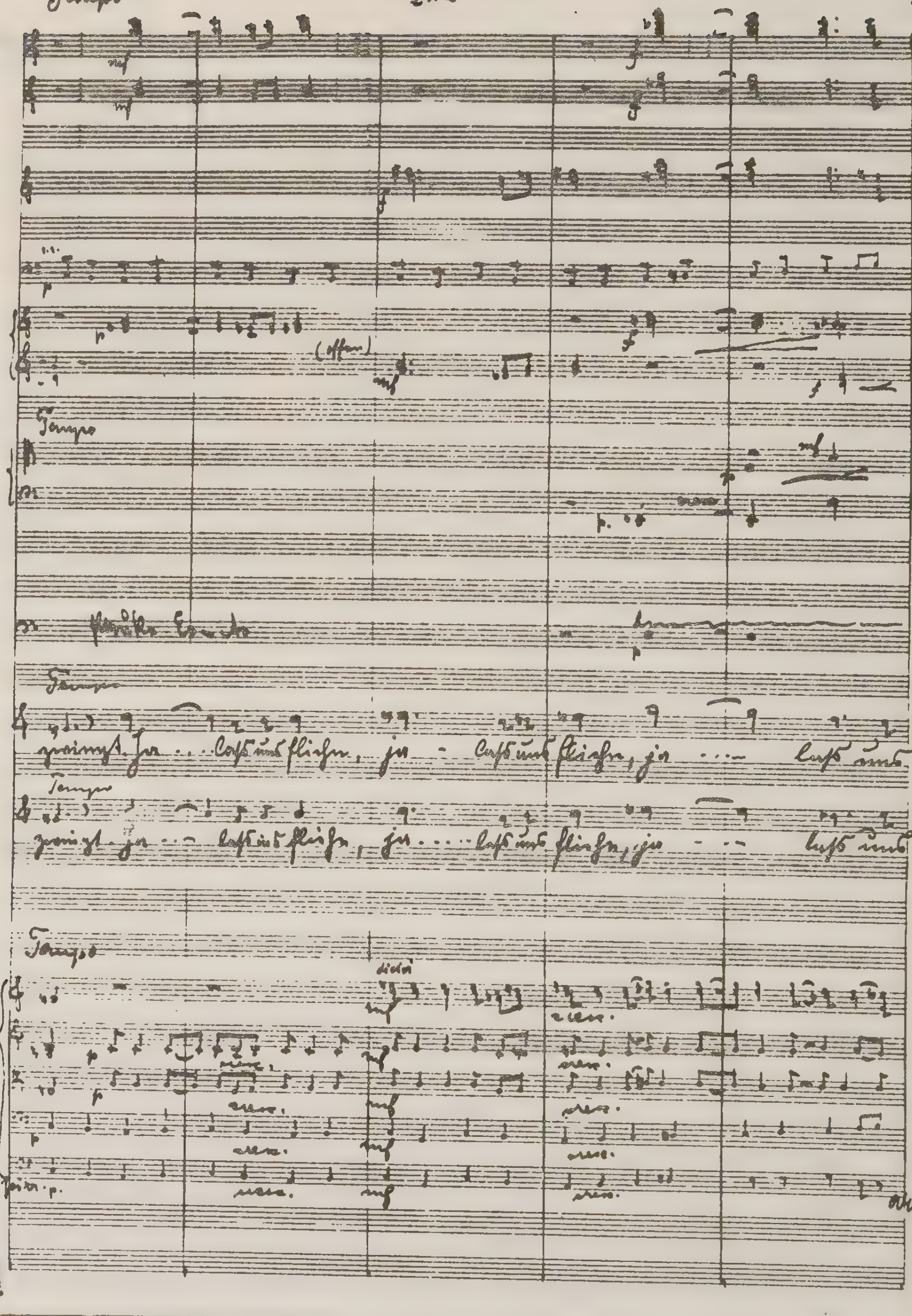
Autograph, British Library (Hirsch II 849)

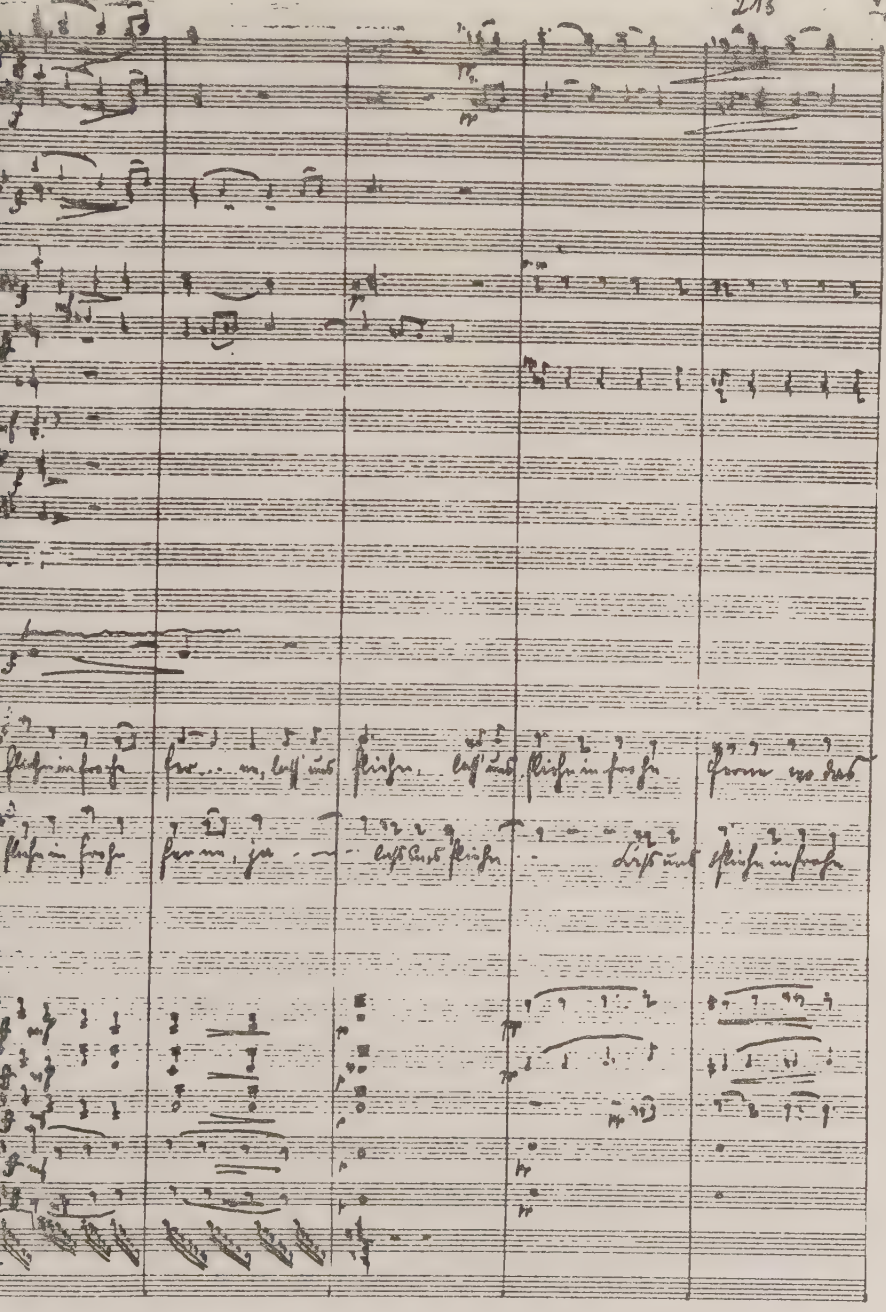

Sehr bewegt.
Irmgard:

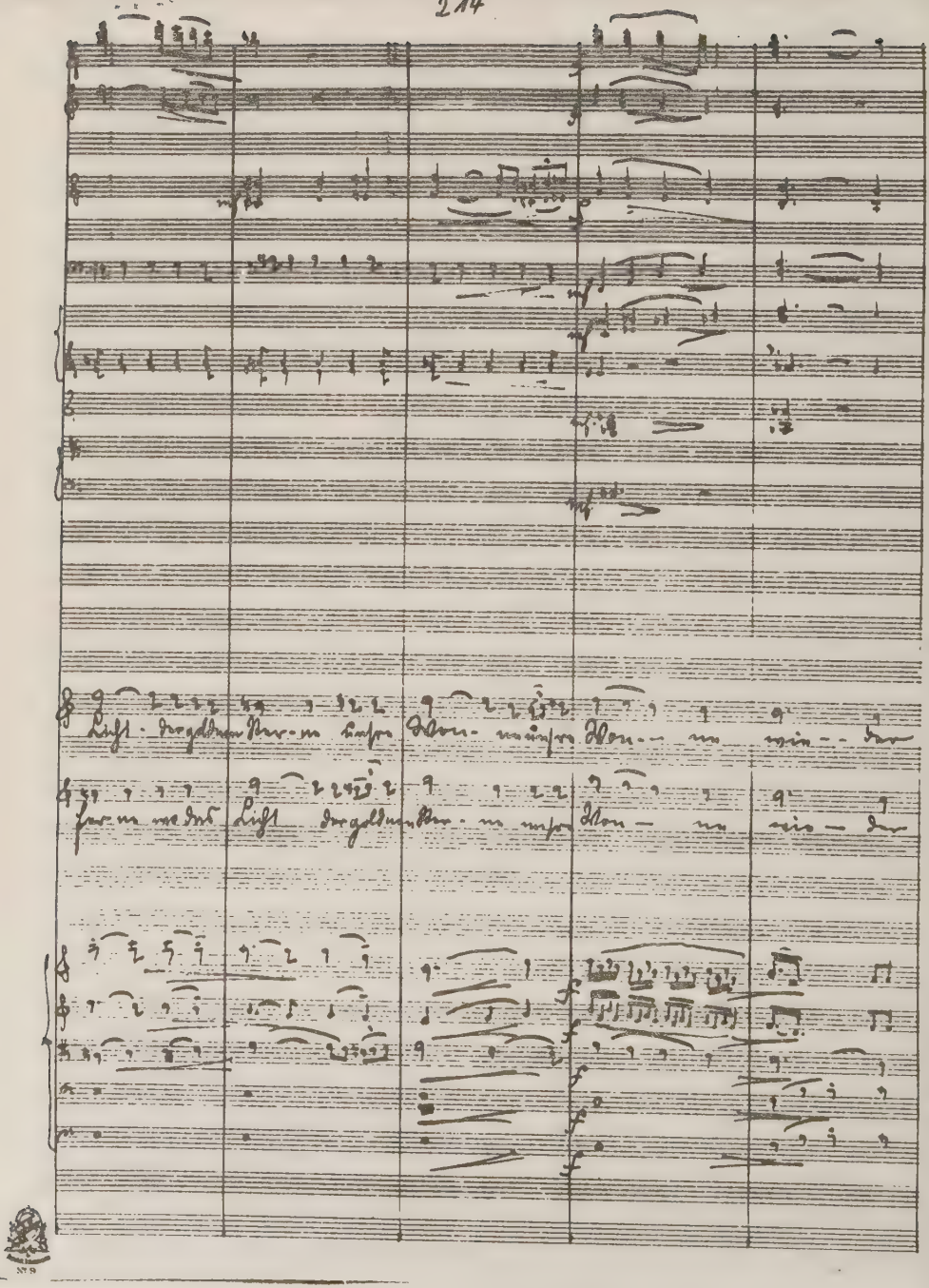


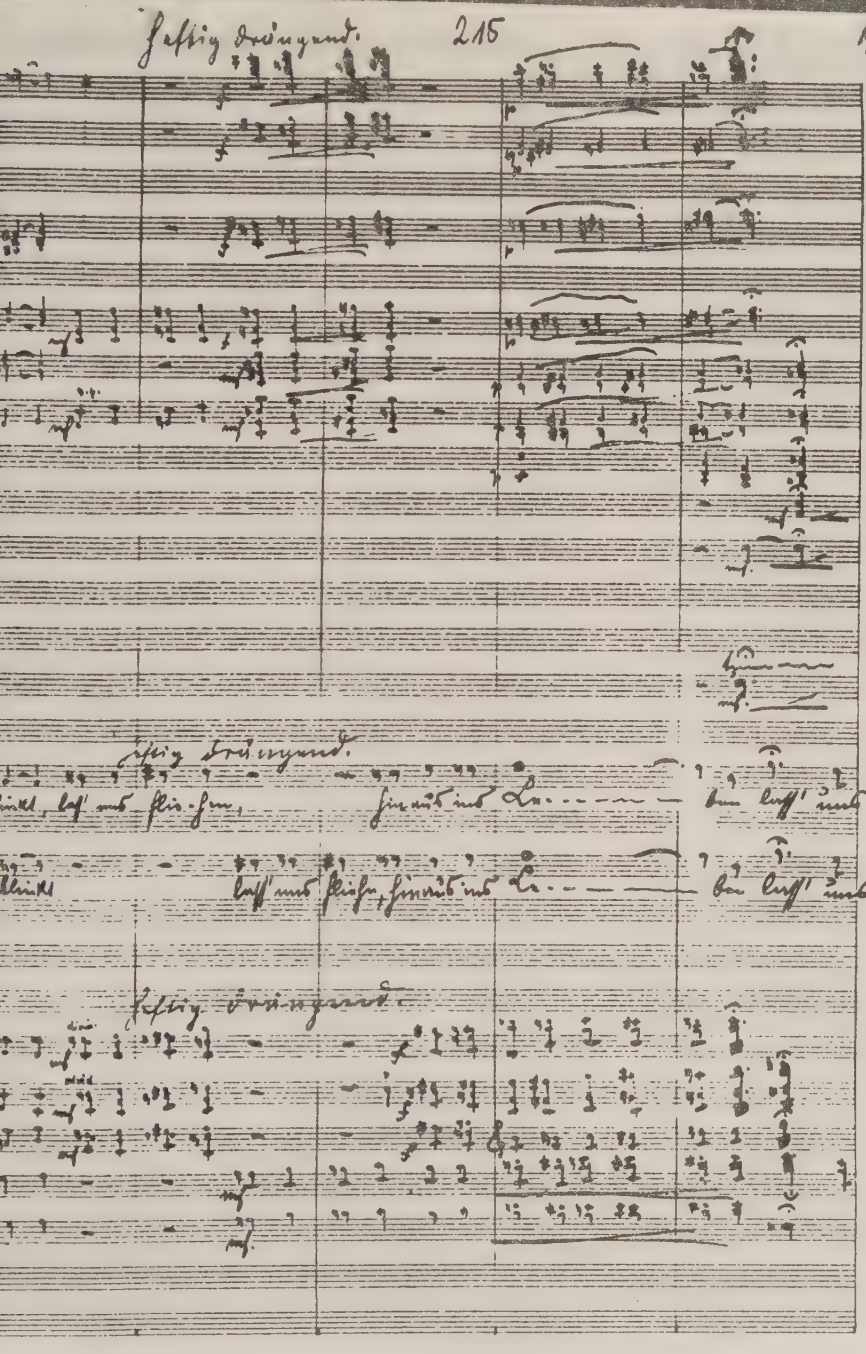

Him - mel wie Dun - kel, wo kein Dun - kel wie der - finstre Tun -
Him - mel wie Dun - kel, wo kein Dun - kel wie der - finstre Tun -

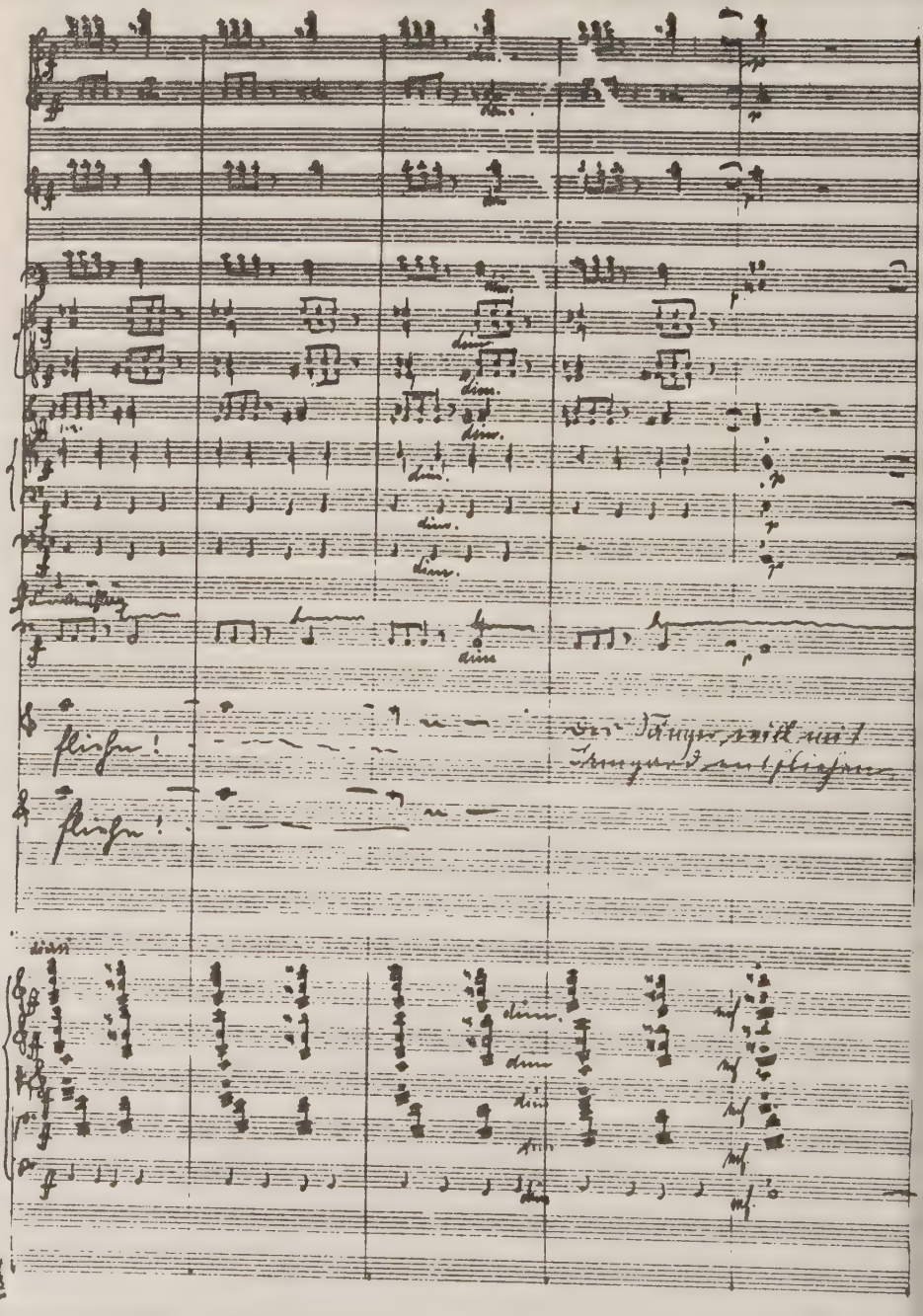
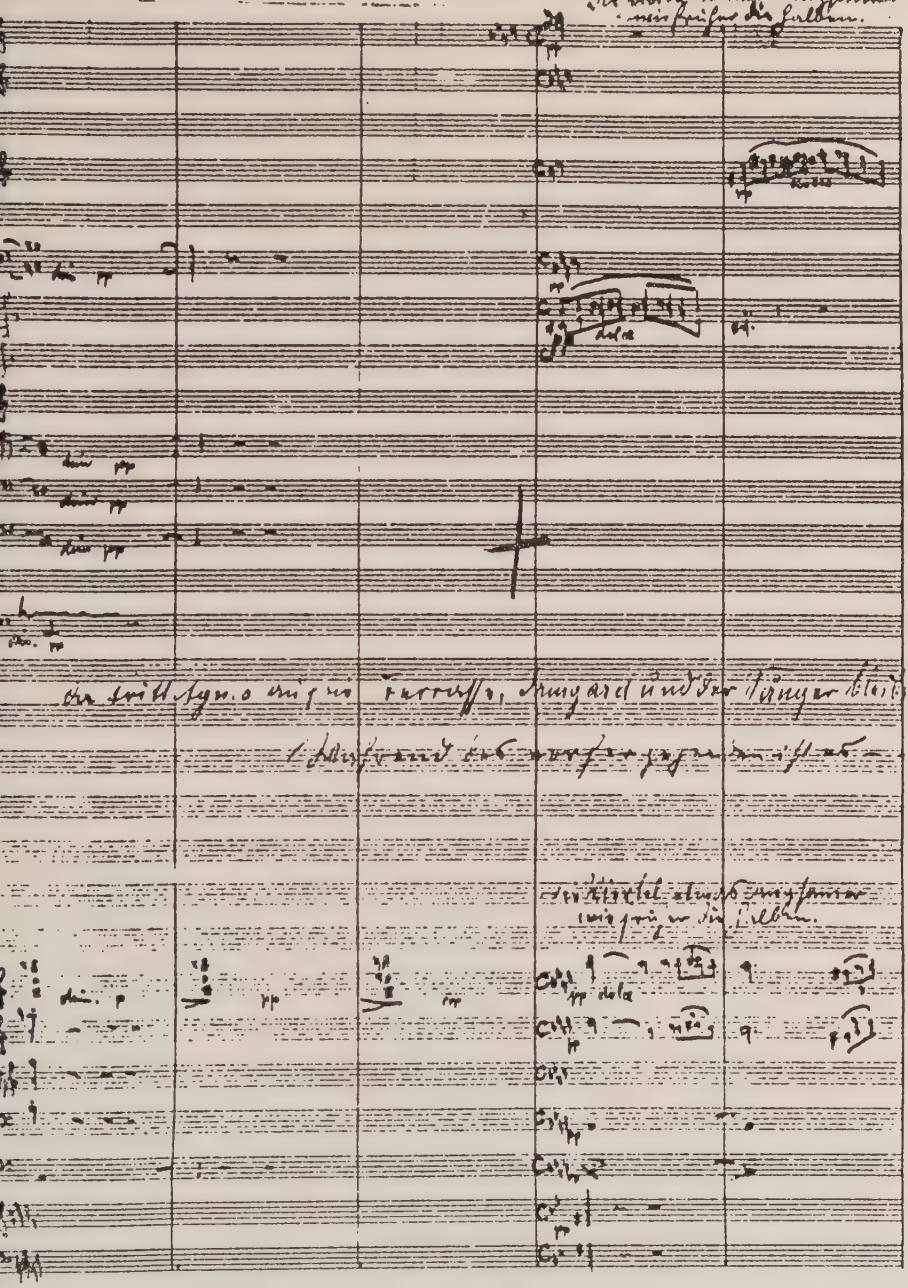

(Trompeten)
mit.
mit.
mit.
mit.
mit.


Tempo
grinst, ja ... laß uns fliehn, ja - laß uns fliehn, ja ... laß uns
grinst, ja ... laß uns fliehn, ja ... laß uns fliehn, ja - - laß uns




Lust · dergöttlichen Flam · men Lust Flam · men mein · der
Lust · dergöttlichen Flam · men Lust Flam · men mein · der


heftig drängend.
heftig drängend.


Flöten!
Flöten!

Q E L L E N N A C H W E I S

a) Sammlungen

Berlin,	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, (Teile des Nachlasses von F. Schreker)
Berlin,	Deutsches Musikarchiv, (Sammlung alter Tondokumente)
Frankfurt a. Main,	Stadt u. Universitätsbibliothek, Briefwechsel mit Paul Hirsch u. Max Kalbeck.
London,	British Library, Hirsch-Collection, Autograph 'Flammen'.
Washington,	Library of Congress, Briefwechsel mit Paul Bekker.
Wien,	Gesellschaft der Musikfreunde, Musikarchiv, Autographe von Kompositionen, Akten u. gedruckte Berichte der Gesellschaft,speziell des Konservatoriums u. der Wiener Singakademie.
Wien,	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Nachlässe von F. Schreker u. R. Fuchs, Jahresbericht des Vereins der Schriftstellerinnen.
Wien,	Stadt- u. Landesbibliothek, Musiksammlung (UE - Archiv), Autographe, Briefwechsel mit der UE.
	Handschriftensammlung, Nachlaß Ferdinand von Saar, Briefe von Else, Christine u. Theodor Billroth, Robert Fuchs, Hermann Grädener, Ferdinand Löwe, Felix Mottl, Franz Schreker, Felix Weingartner, Richard Weitbrecht, Josefine von Wertheimstein, Grete Wiesenthal, Alexandrine von Windisch-Graetz, Alexander von Zemlinsky.

b) Schriften

M. Brosig, Handbuch der Harmonielehre, Leipzig 1874

L. Eisenberg, (Hg.) Das Geistige Wien, Künstler u. Schriftstellerlexicon, Wien 1891 ff.

V.A. Heck, Antiquariat, Autographen-Katalog Nr.442, Liste 343 Wien 1983 (Schreker-Briefe)

D. Leen, Flammen, Oper in einem Act, Musik von Franz Schreker, Druck und Verlag der k.u.k. Hofbuchdruckerei + Lith. von Emil M. Engel, Wien I

Namenlos, Gedichte von XXX, Verlag der Wiener Mode, Wien, Leipzig, Berlin, Stuttgart 1896

A. Prosniz, Grundrisse der allgemeinen Musiklehre, Wien U.E., 1922

Ders., Kompendium der Musikgeschichte, Bd. I, II, III, Wien U.E., 1920 3.Aufl.

R. Stöhr, Praktischer Leitfaden des Kontrapunkts, nach Vorträgen des Lehrers R. Fuchs, Hamburg 1911

Ders., Praktischer Leitfaden der Harmonielehre, U.E. Wien 1909

Ders., Formenlehre der Musik, 1. Aufl. Leipzig 1911

B I B L I O G R A P H I E

F. Schreker,

Rezensionen von Noten, in:
Der Merker, 1 (1909/10) Wien

Analyse des 'Nachtstücks', in:
Der Merker, 1 (1909/10) Wien

Selbstbiographisches, Wien 1917

Meine Musikdramatische Idee, in:
Musikblätter des Anbruch , 1 (1919)

Dichtungen für Musik, 2 Bd.,
Wien/Leipzig 1920/21

Mein Charakterbild, in:
Musikblätter des Anbruch , 3 (1921)

Führerschaft, in:
Musikblätter des Anbruch , 5 (1923)

Die tönenden Sphären, Opern-
dichtung in zwei Aufzügen,
Wien 1924

Kunst und Volk im neuen Rußland, in:
Die Musik 18 (1925/26)

Die Orgel oder Lilians Verklärung
(IV. Akt), in: Blätter der Staatsoper
Berlin, 5 (1925) Heft 7

Bemerkungen zur Inszenierung des
'Singenden Teufels', in:
Musik der Gegenwart, Flugblattfolge
der Musikblätter des Anbruch ,
11 (1928)

Entstehungsfragen der Oper, in:
Internationale Zeitschrift 'Die
Boettcherstraße', 2 (Berlin 1930)
Heft 2

Wagner heute, in:
Anbruch 15 (1933)

F. Schreker, Die Zukunft der Oper, in: Deutsche Musikpflege, hrsg. von J.L. Fischer, Frankfurt 1925

Schrekerhefte, in: Musikblätter des Anbruch, Wien:
2 (1920) Heft 1-2,
4 (1924) " 2
10(1928) " 3-4

Th.W. Adorno,	Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II, Frankfurt 1963
W. Altmann,	Von Neuer Musik, 1925
E.H.M. von Asow,	Franz Schreker im Urteil Paul Höffers, in: NZfM, 121 (1960) 385-388
P. Bekker,	Franz Schreker, Berlin 1919
Ders.,	Klang und Eros, Berlin 1922
Ders.,	Briefe an zeitgenössische Musiker, Berlin 1932
K. Brachtel,	Robert Fuchs zu seinem 100. Geburtstag, in: Neue Musikzeitschrift, 1 (München 1947) 110-113
E. Budde u. R. Stephan,	(Hg.) Franz-Schreker-Symposium, Berlin 1980, (Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin, Bd.11)
E. Bücken,	Führer und Probleme der Neuen Musik, Köln,1924
N. Chadwick,	Franz Schreker's orchestral style and its influence on Alban Berg, in: MR, 35 (1974) 29-46
S. Döhring,	Franz Schreker und die große musiktheatralische Szene, in: Mf, 27 (1974) 175-186
R. Ermen,	(Hg.) Franz Schreker zum 50. Todestag, Aachen 1984, (Franz Schreker-Forum I/1984, hrsg. von B. Albers u. R. Kiefer)
J.M. Fischer,	Franz Schreker, Oper im 20. Jh., Rundfunkmanuskript des Saarländischen Rundfunks vom 19.12.1982

H. Fleischmann, Schreker - Tonsetzer der Gegenwart, in: Neue Musikzeitung, 35 (1914) 174-178

R. Flotzinger u. G. Gruber, (Hg.) Musikgeschichte Österreichs, 2 Bd., Graz, Wien, Köln, 1979

Ch. Hailey, Franz Schreker in seinen Schriften, in: ÖMZ, 33 (1978) 119-127

F.C. Heller, (Hg.) Der Franz-Schreker-Fonds in der Musiksammlung der ÖNB, Wien 1975

R. Heuberger, Erinnerungen an Johannes Brahms, Tagebuchnotizen 1875-1897, hrsg.v. Kurt Hofmann, Tutzing 1976

R.St. Hoffmann, Franz Schreker, Wien 1921

Ders., Franz Schreker, in: Der Merker 1912 I

H. Hollander, Musik und Jugendstil, Zürich 1975

E.van den Hoogen, Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd.111, 198

J. Kapp, Franz Schreker, der Mann und sein Werk, München 1921

K. Kobald, Julius Bittner und Franz Schreker, in: ÖMZ, 9 (1954) 78

O. Kolleritsch, (Hg.) Franz Schreker, Am Beginn der Neuen Musik, (Studien zur Wertungsforschung, Bd.11), Graz 1978

H. Lindlar, Hans Pfitzners Klavierlied, Diss. 1940

W.J. McGrath, Dionysian art and populist politics in Austria, New Haven 1974

J. Marx, Betrachtungen eines romantischen Realisten, Wien 1947

A. Mayr,	Erinnerungen an Robert Fuchs, Graz 1934
W. Molkow,	Untergang der Transzendenz, Franz Schreker's Oper 'Die Gezeichneten in: Melos/NZfM, 4 (1978) 304-311
G. Neuwirth,	Franz Schreker, Wien 1959
Ders.,	Schreker, MGG, Bd. 12 Kassel 1964 Sp.73-76
Ders.,	Die Harmonik in der Oper 'Der Ferne Klang' von Franz Schreker, Regensburg 1972
Ders.,	Franz Schreker's 'Spielwerk', Programmheft, 'Das Spielwerk', ORF 1984/2
Ders.,	Musik um 1900. Jugendstil und Musik: Wagner und Debussy - Zemlinsky, Schönberg, Schreker: Ein Vergleich der frühen Lieder, in: J. Stenzl (Hg.), Art Nouveau - Jugendstil und Musik, Zürich 1980
Ders.,	Alexander Zemlinskys 'Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme nach Texten von Maurice Maeterlinck' op.13 und Franz Schrekers 'Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme' - ein Vergleich, in: O. Kolleritsch (Hg.) Alexander Zemlinsky , Tradition im Umkreis der Wiener Schule (Studien zur Wertungsforschung Bd.7) 1967
A. Ott,	Robert Fuchs, in: NDB,Bd. Berlin (1961) 672-673
R. Pascall,	Robert Fuchs, in: The Mus. Times, 118 (1977) 115-117

K.H. Pricken,	Peter Cornelius als Dichter und Musiker in seinem Liedschaffen. Eine Stiluntersuchung. Diss. Köln 1951
R.U. Ringger,	Franz Schreker - Eine Jugendstil-erscheinung, in: SMZ, 114 (1974) 65-71
H. Schreker-Bures,	Hören-Denken-Fühlen, eine kleine Studie über Schreker's Operntexte, Buenos-Aires 1970
Dies.,	Spaziergang durch ein Leben, Buenos-Aires 1981
Dies., H.H. Stuckenschmidt, W. Oehlmann,	Franz Schreker, Österreichische Komponisten des 20. Jh., Bd.17, Wien 1970
F. Schultze,	Franz Schreker, Zum Gedenken an den Tag seines Todes, 21. März 1934, in: Musikerziehung, 12 (1958/59) 167-173
J. Stenzl,	(Hg.) Art Nouveau, Jugendstil und Musik, Zürich 1980
R. Stephan,	Franz Schreker, in: J. Stenzl (Hg.), Art Nouveau, Jugendstil und Musik, Zürich 1980
Ders.,	Schrekeriana, in: R. Ermen (Hg.), Franz Schreker zum 50. Todestag, Aachen 1984
Ders.,	Franz Schreker aus heutiger Sicht, in: ÖMZ, 39 (1984) 596-578
E. Tittel,	Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg, Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jh., hrsg. von M. Vogel, in: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh., IV, 1966

Ders., Österreichische Kirchenmusik, Werden, Wachsen, Wirken, Wien 1967

Ders., Die Wiener Musikhochschule, Wien 1967

N. Wagner, Geist und Geschlecht, Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt 1982

O. Weininger, Geschlecht und Charakter, Wien 1912 13.Aufl.

L. Wickes, A Jugendstil Consideration of the Opening and Closing sections of the Vorspiel to Schreker's Opera 'Die Gezeichneten',in: III international musicology society symposium, Art Nouveau + Jugendstil and the sources of early 20th century music, Adelaide 1979 (Druck in Vorb.)

F R A N Z S C H R E K E R

Verzeichnis der Werke bis 1909

WERKVERZEICHNIS

- Verzeichnis nach Gattungen (chronologisch) mit Incipits
  1. Lieder
  2. Chorwerke
  3. Instrumentalwerke
  4. Orchesterwerke
  5. Opern

- Chronologisches Verzeichnis der Werke mit und ohne Opuszahl
  Op. + WoO
- Werke mit Opuszahl
- Werke ohne Opuszahl (WoO)
- Verzeichnis nach Gattungen
  1. Lieder
  2. Chorwerke
  3. Instrumentalwerke
  4. Orchesterwerke
  5. Opern
- Verzeichnis der Widmungsträger
- Verzeichnis der Dichter, deren Werke Schreker vertont hat

Anmerkungen zum Werkverzeichnis
FRANZ SCHREKER

Vorwort

olcerde Dieses Werkverzeichnis gliedert sich in ~~sechs~~ Abschnitte: ausführliches Verzeichnis nach Gattungen, chronologisches Verzeichnis, Kurzverzeichnis nach Gattungen, Verzeichnis der Widmungsträger, sowie ein Verzeichnis der Dichter, deren Werke Schreker vertont hat.

Hier sind alle Werke verzeichnet, die bis 1909 entstanden sind, da in den bisherigen Werkverzeichnissen die frühe Schaffensperiode Franz Schrekers nur unvollständig wiedergegeben wird. Die nach 1909 entstandenen Werke sind in den Verzeichnissen von Gösta Neuwirth und dem des Schreker-Fond zu finden.

Es sind einige Werke in das Verzeichnis eingegangen, die bisher noch nie verzeichnet waren. Auch der dem Autor derzeitig bekannte Stand der ins Verzeichnis aufgenommenen Titel kann keinen Anspruch auf Endgültigkeit erheben. Eine endgültige Aussage kann nicht getroffen werden, da es möglich ist, noch bisher unbekannte frühe Werke Franz Schrekers ausfindig zu machen.

"Über die frühe Periode sind wir leider noch immer nicht genügend unterrichtet, und vielleicht wegen des Mangels an Quellen, auch niemals umfassend unterrichtet werden können."[1)]

Als Schüler der Kompositionsklasse des Wiener Konservatoriums hatte Schreker sicher auch Kammermusik zu schreiben gehabt, Kompositionen dieser Gattung waren aber nicht aufzufinden.

Das erste Verzeichnis, das Verzeichnis nach Gattungen, ist in vier Abschnitte unterteilt, zunächst die Liedkompositionen, die den weitaus größten Teil des Schrekerschen Frühwerks ausmachen. Es folgen die Chorwerke und Kompositionen für Orchester. Innerhalb dieser Gruppe, die sowohl Werke mit und ohne Opuszahl (WoO) beinhalten, sind die Kompositionen chronologisch geordnet.

---

1) Rudolf Stephan, Franz Schreker, S. 176

Zunächst ist die Opuszahl oder die Nummer des Werkes ohne Opuszahl (WoO Nr.) angegeben. Nebenstehend befindet sich der Titel der Komposition und darunter die jeweilige Besetzung. Ist das Werk im Druck erschienen findet der Benutzer nun alle nötigen Angaben zum Verlag, sollte es sich um ein unveröffentlichte Komposition handeln so ist dies durch ein 'ungedruckt' kenntlich gemacht.

Ist ein Werk mit einer Widmung versehen, so ist diese im vollen Wortlaut wiedergegeben.

Handelt es sich um eine Textvertonung, finden sich die ersten beiden Textzeilen abgedruckt.

Die Incipits geben mindestens die ersten drei Takte eines Werkes an; sollte z.B. in einem Lied ein längeres Vorspiel vorangehen, so ist dieses angegeben, wie auch die ersten Takte nach dem Einsetzen des Textes. Unter den Incipits ist die Anzahl der Takte, die die Komposition beinhaltet, aufgeführt. Sollte ein Werk mehrere Sätze umfassen, so beziehen sich die Incipits auf jeden einzelnen Satz mit Angabe der jeweiligen Takte.

In der Rubrik 'Quelle' ist der Ort des Autographs, an dem dieses einzusehen ist, sowie der Umfang nachgewiesen. Hier findet sich auch die Entstehungszeit der Komposition, sollte ein Werk mit einem Datum versehen sein, ist dieses hier wiedergegeben.

Unter der 'Textquelle'findet der Benutzer die literarischen Vorlagen, die in einer Komposition benutzt wurden, bzw. den Autor der Texte und wenn es möglich war ein Nachweis der Texte.

Der Kommentar informiert über die Uraufführung mit Angabe von Datum und unter wessen Leitung. Widersprüche in der Angabe von Opuszahlen, ob es sich um Skizzen handelt oder ob die Komposition nicht vollendet ist, Hinweise auf andere Werkverzeichniss auf andere Kompositionen, erhaltene Preise, all dies fällt in den Kommentar.

Handelt es sich z. B. um einen Liedzyklus, der nicht nur auf einen Dichter zurückgreift, sondern durchaus auch Vertonunge unterschiedlicher Dichter aufweisen kann, so sind die Lieder

des Zyklus durchnummeriert und unter der jeweiligen Nummer steht der Titel des Liedes, mit der ersten Textzeile, gefolgt vom Incipit und der Anzahl der Takte. Am Ende des Zyklus folgen die Angaben zum Autograph etc.,die sich auf alle Lieder des Zyklus beziehen.

Das zweite Kapitel beinhaltet ein chronologisches Verzeichnis der Werke mit und ohne Opuszahl. Unter 1889 z.B. sind alle Kompositionen, die in diesem Jahr entstanden sind mit ihrem Titel und Opuszahl bzw. Nummer des WoO aufgeführt.

Das dritte Kapitel liefert noch einmal ein kurzes Verzeichnis nach Gattungen. Zunächst sind die Titel der Lieder mit der jeweiligen Opuszahl oder Nummer des WoO angegeben. Es folgen in der gleichen Weise die Chorwerke, Instrumentalwerke und Orchesterwerke.

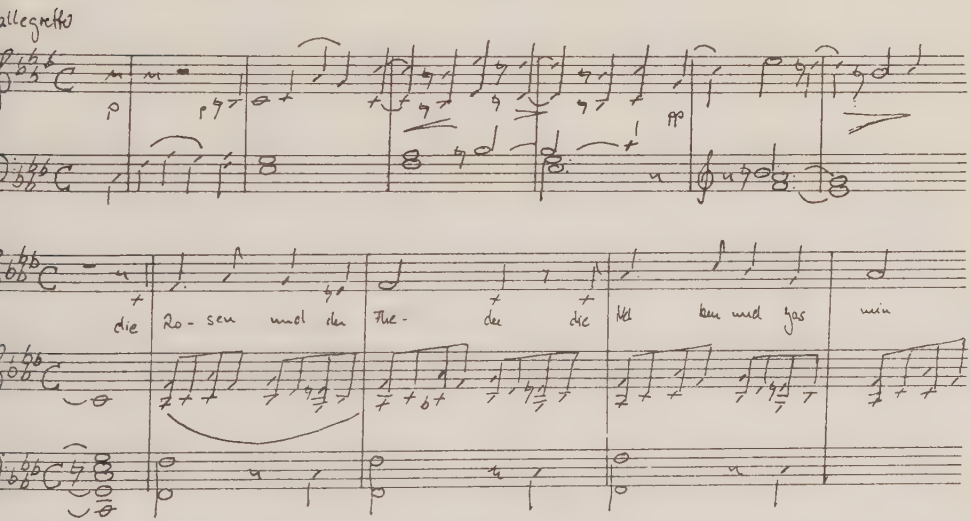
Das nächste Kapitel gibt ein Verzeichnis der Widmungsträger in alphabetischer Reihenfolge mit Hinweis auf die jeweiligen Kompositionen wieder.

Darauf folgt ein Verzeichnis der Dichter, deren Texte Schreker vertont hat, in alphabetischer Reihenfolge mit Angabe des Titels der Komposition.

L I E D E R

WoC Nr. 1 Die Rosen und der Flieder
für eine Singstimme und Klavier
ungedruckt

"Die Rosen und der Flieder, die Nelken und Jasmin..."
In Hochachtung gewidmet Fräulein Rosa Wurda.



66 Takte

Quelle: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Archiv)
fünf Seiten Notenhandschrift
Fine 30.10.1894

Textquelle: Otto Gruppe

Kommentar: Rosa Wurda, geb. am 5. Oktober 1874 war eine Mitschülerin Schrekers am Konservatorium. 1894/95 war Rosa Wurda Abiturientin der Klavierklasse Anton Doors Sie war ebenso Mitglied des Wiener Singvereins.

WoO Nr. 2

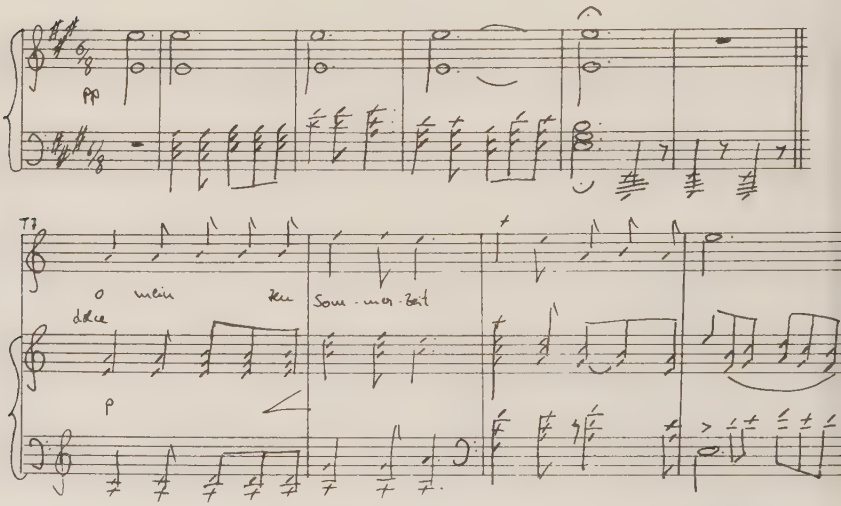
Des Meeres und der Liebe Wellen

für eine Singstimme und Klavier

ungedruckt

" Oh wie leuchtend zur Sommerzeit.."

In Hochachtung gewidmet Frau Ottilie von Polli



58 Takte

Quelle: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Archiv)
fünf Seiten Notenhandschrift
19. Nov. 1894

Textquelle: Richard Weitbrecht

WoO Nr. 4

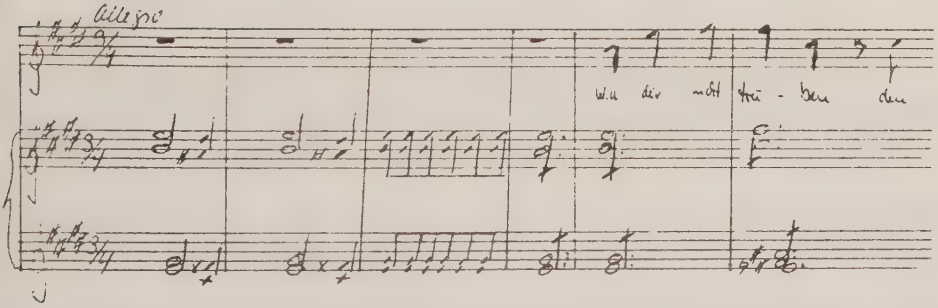
Lied der Fiorina

für eine Singstimme und Klavier

ungedruckt

" Will Dir nicht trüben den heiteren Muth,
warst mir doch einst von Herzen gut."

"Frl. Anni Casani zur freundlichen Erinnerung"
von Franz Schrecker



67 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 99
Querformat, 2 Bögen, Beschädigungen an der oberen Kante, die auch die Singstimme der Takte 7,8,35,36 vernichtet haben.
"fr. Schrecker den 12.Aug. 96" (1896)

Textquelle: 'Lied der Fiorina' Aus.....
(Lucretia d'Este)

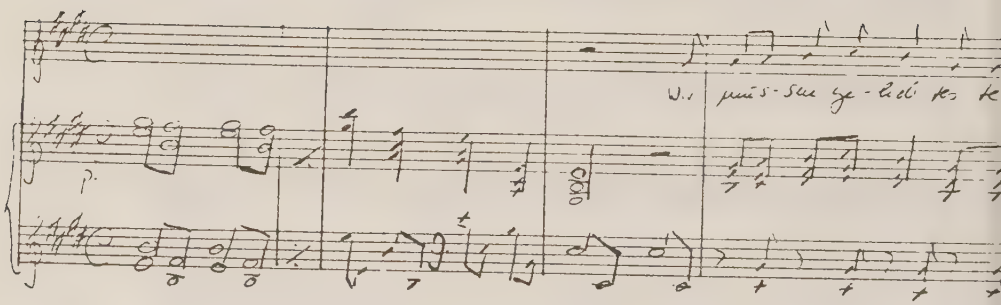
WoO Nr. 5

Liebeslieder
Zyclus von 5 Gesängen
für eine Singstimme und Klavier
ungedruckt

daraus erhalten:

Nr.1 Waldeinsamkeit

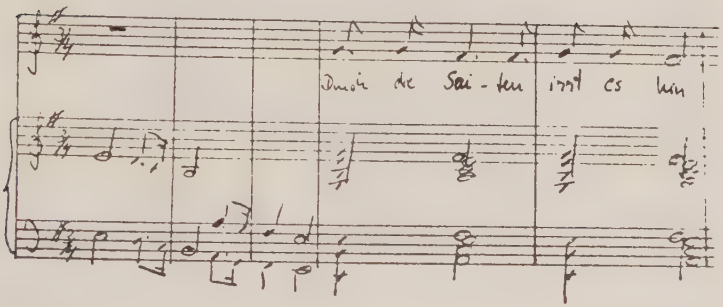
"Wir müssen, Geliebteste, leise
hinschreiten, ich und du."



58 Takte

Nr.2 Überwunden

"Durch die Saiten irrt es hin
bang wie Geisterklänge -"



39 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 100
5 Blätter
'Liebeslieder' Cyclus von 5 Gesängen von
Franz Schrecker
April 1897

Textquelle: Nr.1
Jens Peter Jacobsen, Gesammelte Werke,
'Landschaft'

Nr.2
'Überwunden' aus Namenlos, S.90
Gedichte von XXX
Verlag der Wiener Mode, Wien 1896

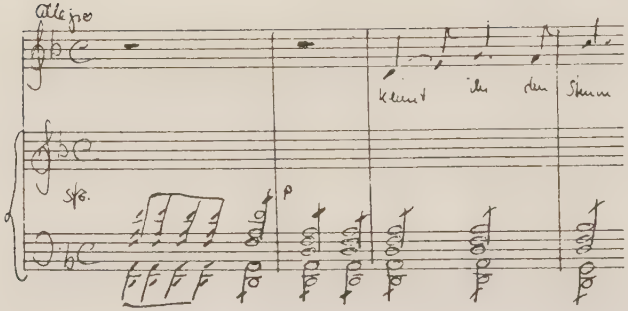
Kommentar: Bisher erschien das Lied 'Überwunden' aus Namenlos unter der Autorschaft J.P. Jacobsens. Dieser schrieb ein Gedicht mit dem Titel 'Namenlos', welches aber nicht das hier von Schreker vertonte ist. Schrekers Vorlage stammt von XXX, aus der Sammlung Namenlos.

WoO Nr. 6

Fünf Lieder aus den 'Mutterliedern'
für eine Singstimme und Klavier

ungedruckt

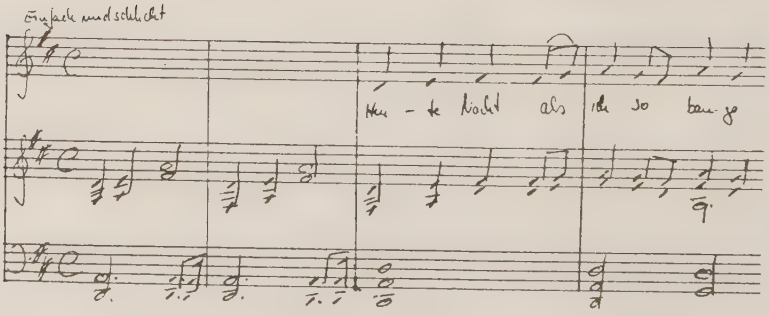
Nr.2 Kennt Ihr den Sturm..



33 Takte

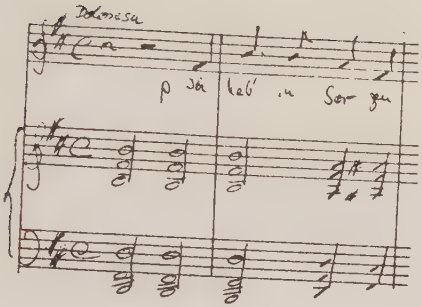
Nr. 3 Heute Nacht, als ich so bange..

)



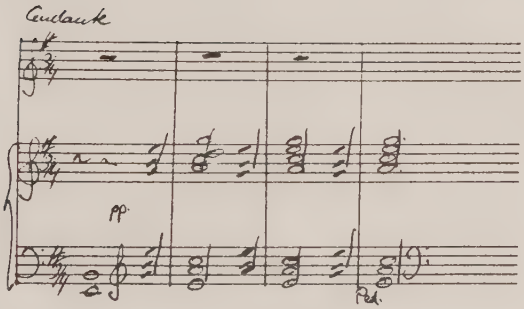
46 Takte

Nr. 4 Ich hab in Sorgen..



24 Takte

Nr. 5 Durch die Fenster zitternd sacht



92 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 101
6 Blätter
ca. 1898

Textquelle: Mia Holm, Mutterlieder, 1897

Kommentar: Das Lied Nr.1,'O Glocken, böse Glocken' wurde als Nr.1 Op.5 veröffentlicht. Im Autograph ist dieses Lied durchgestrichen.

Op. 5 Zwei Lieder auf den Tod eines Kindes

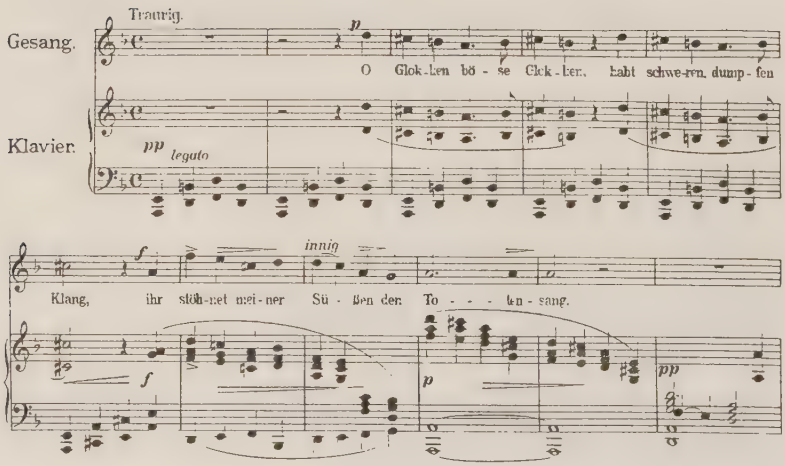
für eine Singstimme und Klavier

Verlag: Eberle, Wien 1905
(Hofmeister 1904-1908) -
ab 1912 dann U.E. Nr.3873

Nr. 1 O Glocken, böse Glocken

Dem Fräulein Helene Holetzek Concertsängerin.

" O Glocken, böse Glocken, habt schweren dumpfen Klang,
Ihr stöhnet meiner Süßen den Totensang."

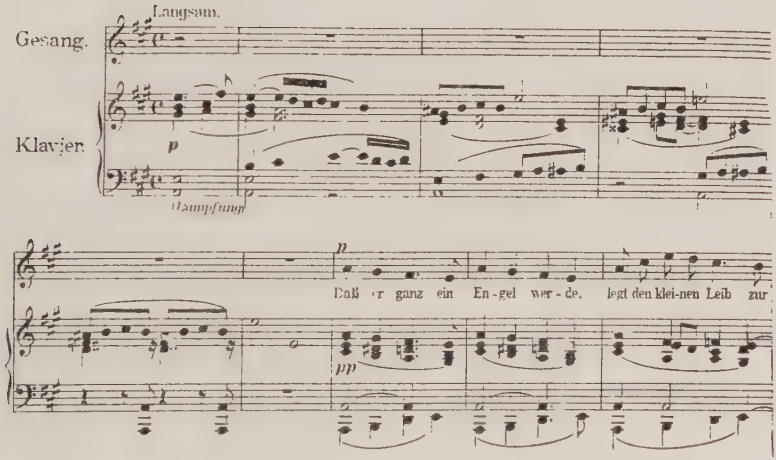


45 Takte

Op.5 Nr. 2 Daß er ganz ein Engel werde

Der k.u.k. Kammersängerin Frau Luise von Fraenkel-Ehrenstein.

" Daß er ganz ein Engel werde, legt den kleinen Leib zur Ruh!
Aber nicht mit schwerer Erde, schüttet ihn mit Blumen zu."



35 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 98
ca. 1898 (nach 1897)

Textquelle: Mia Holm, Mutterlieder, 1897

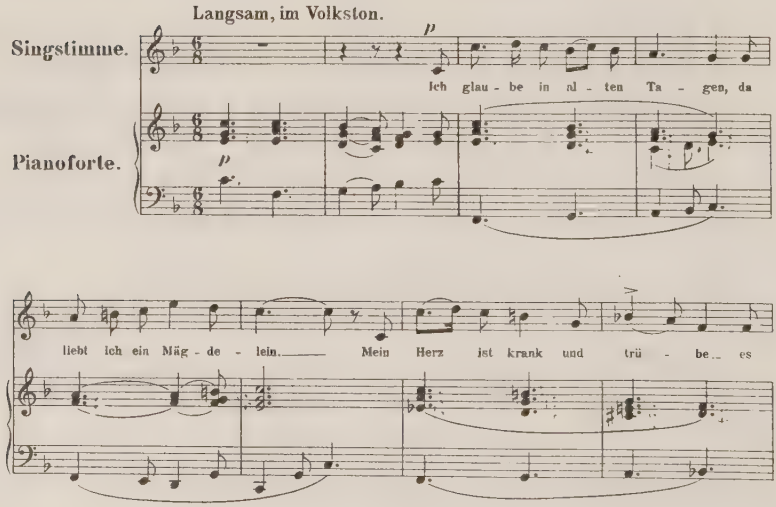
Op. 3 Fünf Gedichte von Paul Heyse

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

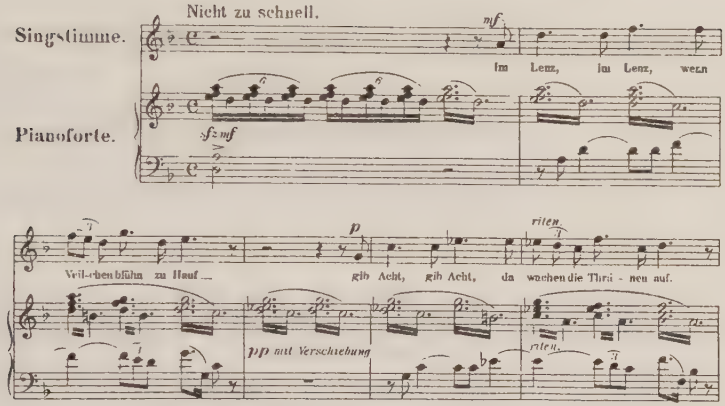
Verlag: Adolf Robitschek, Wien, Leipzig
St.pl.no.: 3639 - 3643, 1902
(Hofmeister 1898 - 1903)

Herrn Direktor Richard von Perger in Dankbarkeit zugeeignet.

Nr.1: In alten Tagen

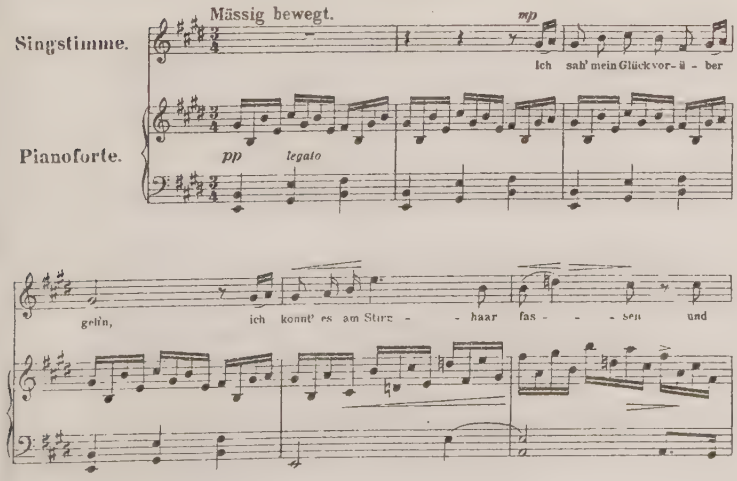
'Ich glaub in alten Tagen, da liebt ich ein Mädelein'

28 Takte

Nr. 2 Im Lenz

'Im Lenz, im Lenz, wenn Veilchen blühn zu hauf'

26 Takte

Nr. 3 Das Glück

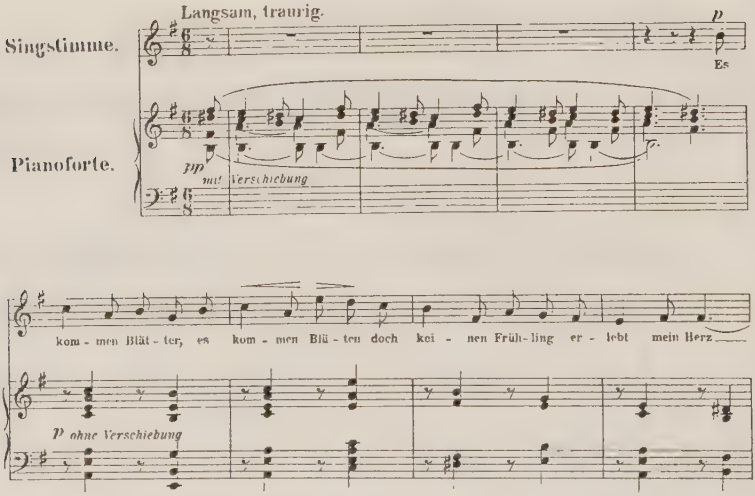
' Ich sah mein Glück vorübergehn,
ich konnt es am Stirnhaar fassen.'



44 Takte

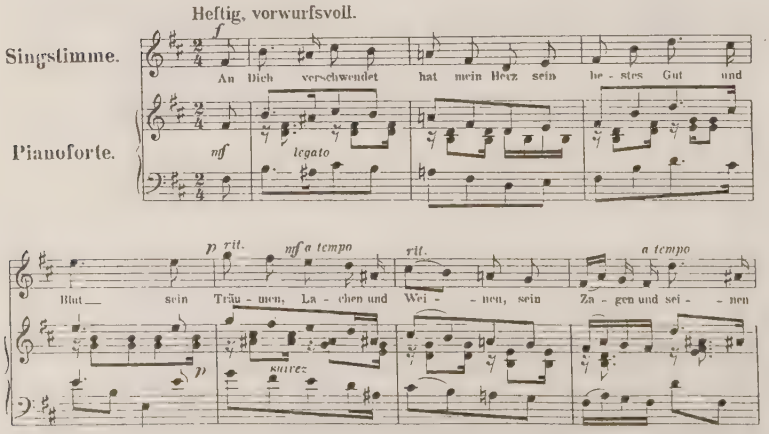
Nr. 4 Es kommen Blätter

' Es kommen Blätter, es kommen Blüten,
doch keinen Frühling erlebt mein Herz'



57 Takte

Nr. 5 Umsonst

' An Dich verschwendet hat mein Herz
sein bestes Gut und Blut'

35 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 108
Drei Lieder Op.3 Nr.2,4,5
aus: 5 Lieder nach Paul Heyse
4 Blätter
vor 1899

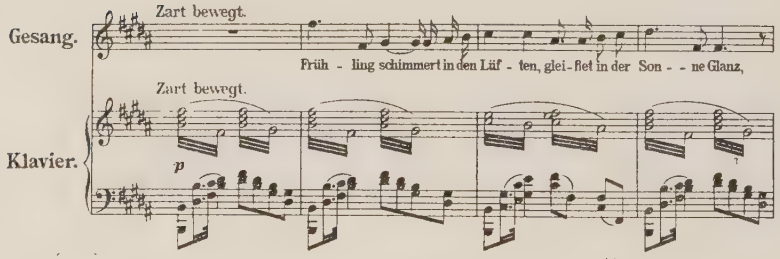
Textquelle: Paul Heyse

Op. 4 Fünf Lieder

für eine Singstimme (hoch) und Klavierbegleitung

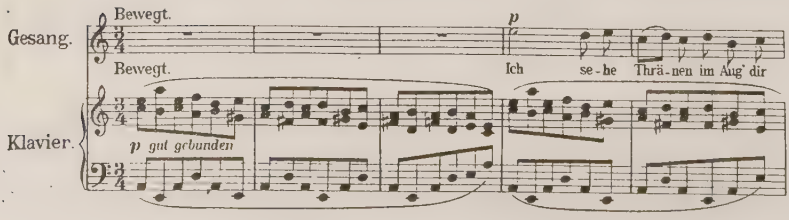
Verlag: Eberle, Wien 1904
(Hofmeister 1904-1908) -
seit 1912 U.E. Nr. 3872

Nr.1 Frühling

'Frühling schimmert in den Lüften,
gleißet in der Sonne Glanz'

28 Takte

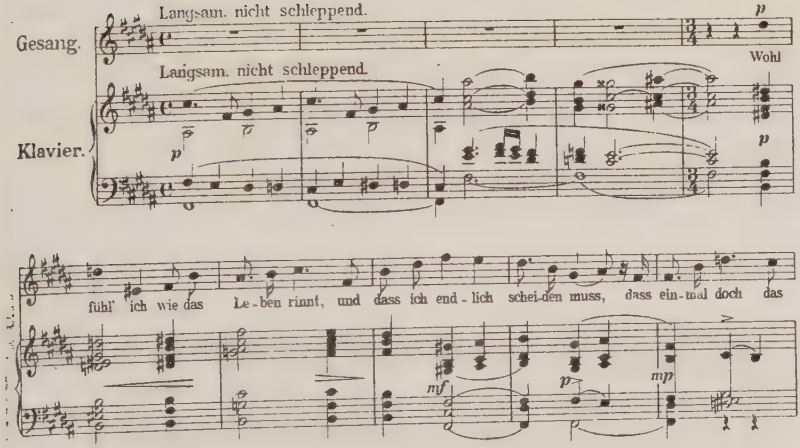
Nr. 2 Unendliche Liebe

Der k.u.k. Kammersängerin Frau Louise von Fraenkel-Ehrenstein

'Ich sehe Thränen im Aug dir glänzen,
o härm dich nicht, du bist mein höchstes Gut.'

58 Takte

Op. 4 Nr.3 Wohl fühl ich wie das Leben rinnt

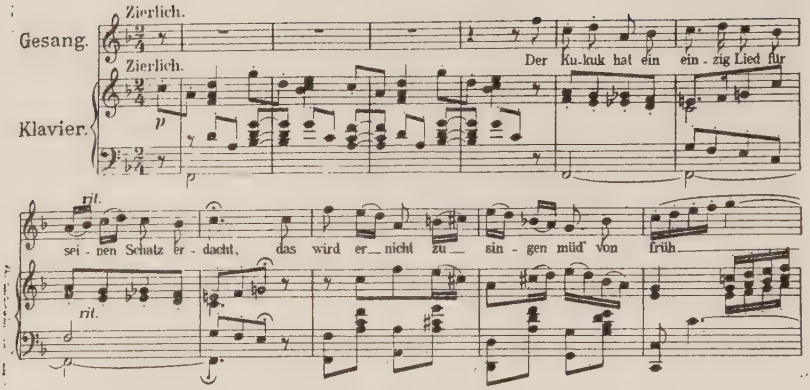
Der k.u.k. Kammersängerin Frau Louise von Fraenkel-Ehrenstein

'Wohl fühl ich wie das Leben rinnt,
und daß ich endlich scheiden muß,'

48 Takte

Nr. 4 Die Liebe als Recensentin

Der k.u.k. Hofopernsängerin Elise Elizza

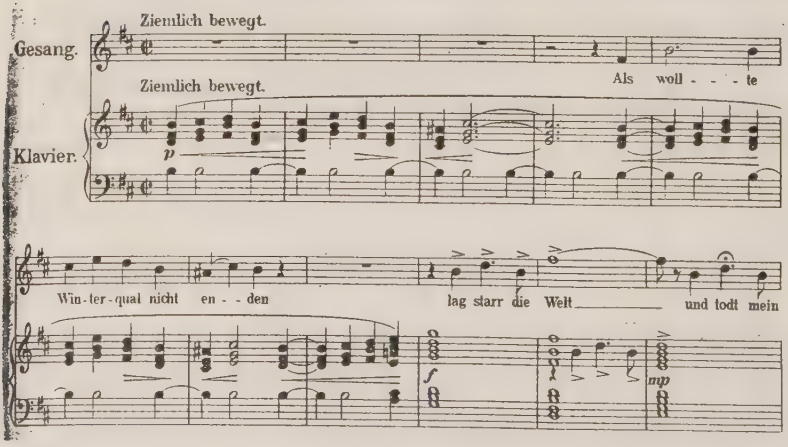
'Der Kukuk hat ein einzig Lied für seinen Schatz erdacht,
das wird er nicht zu singen müd' von früh bis in die Nacht.'



29 Takte

Op.4 Nr. 5 Lenzzauber

Der k.u.k. Hofopernsängerin Elise Elizza

'Als wollte Winterqual nicht enden
lag starr die Welt und todt mein Sinn.'

87 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F 3 Schreker 109
Zwei Lieder:"Wohl fühl ich wie das Leben rinnt"- nur die Singstimme,
"Unendliche Liebe"
2 Blätter
1898 - 1900

Textquelle: Nr.1, Text von Karl Freiherr von Lemayer,
Nr.2, Text von Leo Tolstoi,
Nr.3, Text von Theodor Storm,
Nr.4, Text von Julius Sturm,
Nr.5, Text von Ernst Scherenberg

Kommentar: Das Autograph wurde als Nr.3 und Nr.2 der fünf Lieder Op.4 veröffentlicht.
Frau Louise von Fraenkel-Ehrenstein wird erst ab 1905 mit dem Doppelnamen im Wiener Adressverzeichnis erwähnt.

Op. 7 Acht Lieder

für eine Singstimme (mittel)
mit Klavierbegleitung

(in 2 Heften)

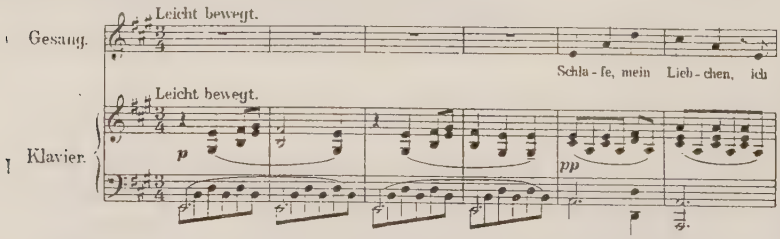
Verlag: Eberle, Wien
(Hofmeister 1904-1908) -
seit 1912 U.E. Nr. 3868
Nr. 3869

Op.7 Nr.1

" Wiegenliedchen "

Herrn Anton Krum zugeeignet

" Schlafe mein Liebchen, ich dekke dich zu, Englein nahn dir im Traum.
Längst schon gingen Vöglein zur Ruh', bargen ihr Köpfchen im Flaum.



67 Takte

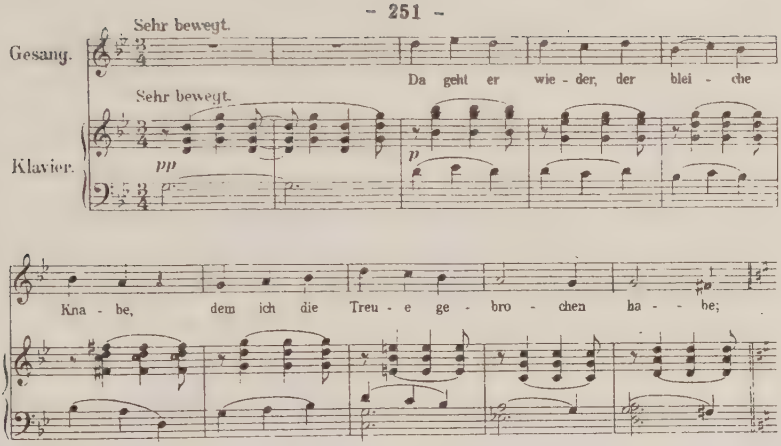
Op.7 Nr.2

" Zu späte Reue "

Herrn Anton Krum zugeeignet

"Da geht er wieder der bleiche Knabe, dem ich die Treue gebrochen habe
und trägt noch immer, ob es auch bleichte, am Hut das Röslein, das ich
ihm reichte."

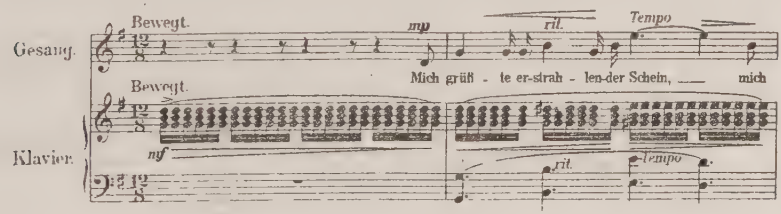
45 Takte



Op.7 Nr.3

" Traum "

Der k.u.k. Kammersängerin Frau Marie Gutheil-Schoder zugeeignet.

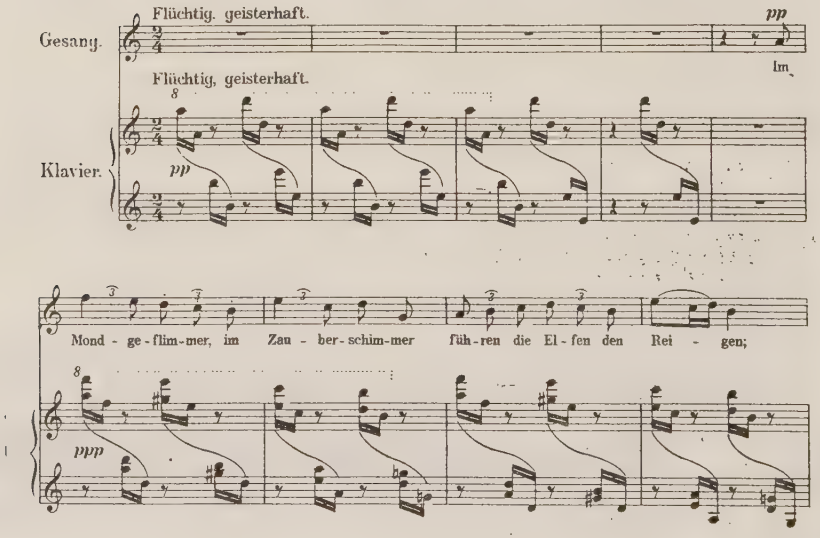
Mich grüßte erstrahlender Schein,-mich grüßte erblühendes Land,-
in Träumen stand ich allein,- dem Schimmer zugewandt.

17 Takte

Op. 7 Nr.4

" Spuk "

Der k.u.k. Kammersängerin Frau Marie Gutheil-Schoder zugeeignet.

"Im Mondgeflimmer, im Zauberschimmer führen die Elfen den Reigen;
fernher leise fröhliche Weise tönen klingende Geigen."

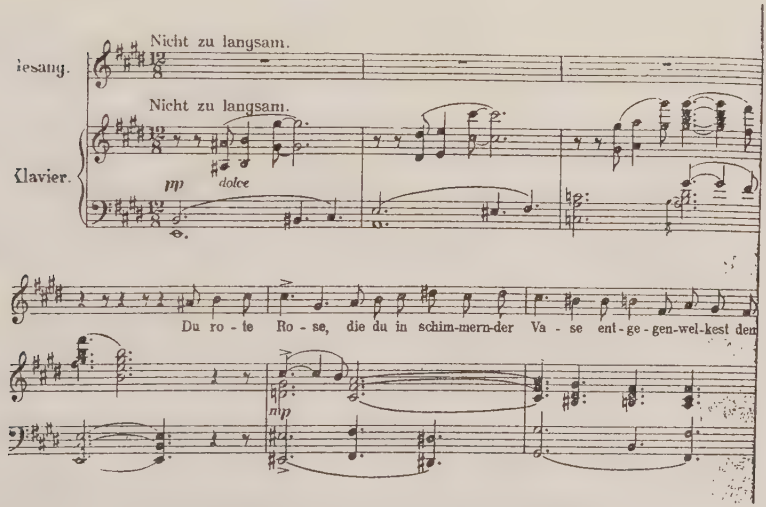


70 Takte

Op.7 Nr.5

" Rosentod "

Der k.u.k. Kammersängerin Frau Marie Gutheil-Schoder zugeeignet.

" Du rote Rose, die du in schimmernder Vase entgegenwelkest dem Tode weithin durch das nächtlich stille Gemach - hauchst sterbend du die letzten Düfte, der Blumenseele Seufzer hin."

26 Takte

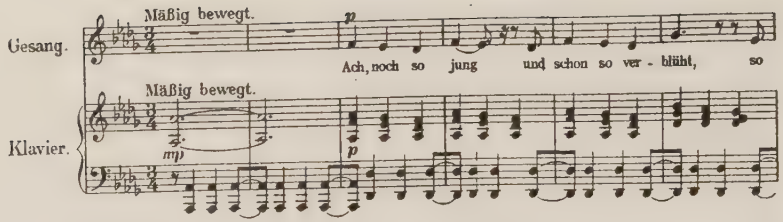
Op.7 Nr. 6

" Ach, noch so jung..."

Herrn Anton Krum zugeeignet

" Ach, noch so jung und schon verblüht, so weit noch der Weg und die Füße so müd', in trostloser Wüste auf glühendem Sand lieg ich verlassen bestaubt und verbrannt.

76 Takte

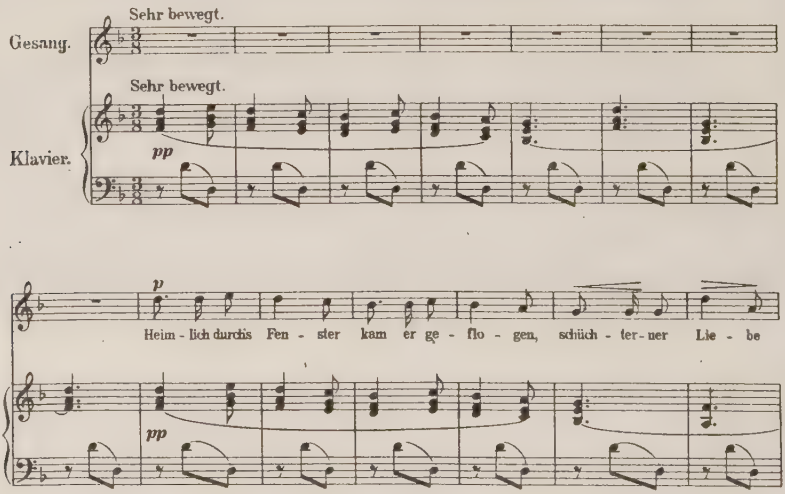


Øp.7 Nr.7

" Rosengruss "

Herrn Anton Krum zugeeignet

" Heimlich durch's Fenster kam er geflogen, schüchterner Liebe dufti
Gruß;
sieht sich der hoffende Werber betrogen, sinnende Maid, warum zöger
dein Fuß?"

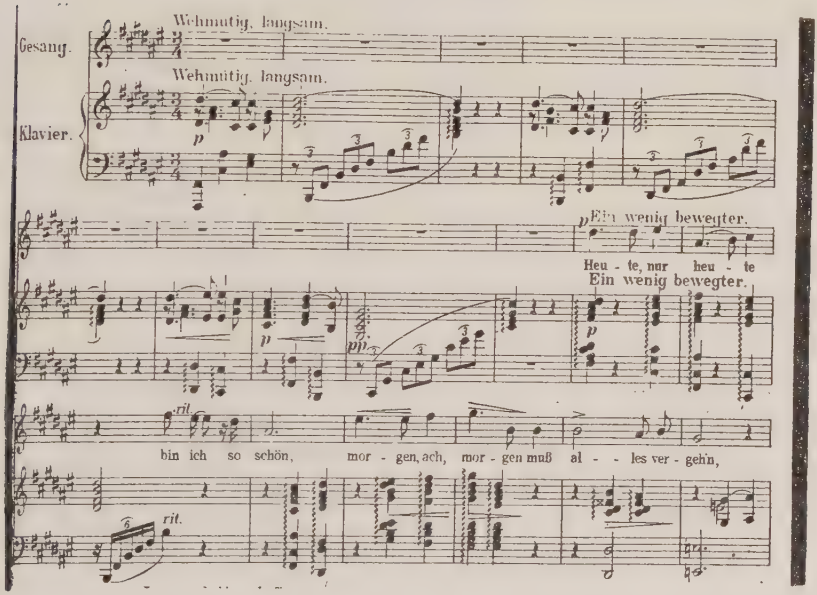


90 Takte

Op.7 Nr.8

" Lied des Harfenmädchens "

Grete Grotte zugeeignet

" Heute, nur heute bin ich so schön, morgen, ach morgen muß alles vergehn
nur diese Stunde bist du noch mein, sterben, ach sterben soll ich allein."

31 Takte

Quelle:

1898 - 1900

Textquelle: Nr.1, Text von Julius Sturm,
Nr.2, Text von Julius Sturm,
Nr.3, Text von Dora Leen,
Nr.4, Text von Dora Leen,
Nr.5, Text von Dora Leen,
Nr.6, Text von Ernst Scherenberg, Dunkle Stun
Nr.7, Text von Ernst Scherenberg,
Nr.8, Text von Theodor Storm

Kommentar: Parallelvertonung zu Op.7/6,
'Ach noch so jung' s. Robert Fuchs,
Op.81/3

WoO Nr. 16

Drei Lieder von Vincenz Zusner

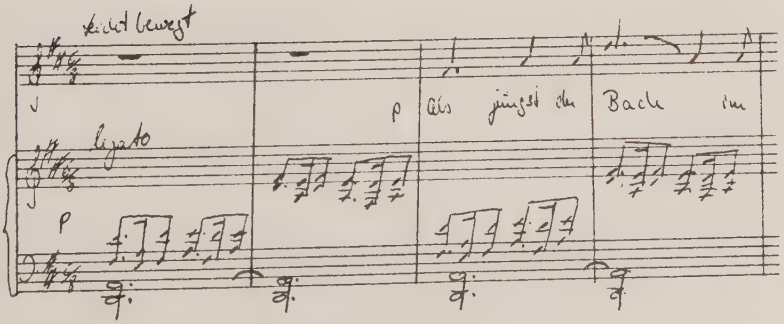
für eine Singstimme und Klavier

ungedruckt

Meiner geliebten Mizzi zum ewigen Angedenken. Der Componist Franz Schreker.

O 16 1. "Ein Rosenblatt"

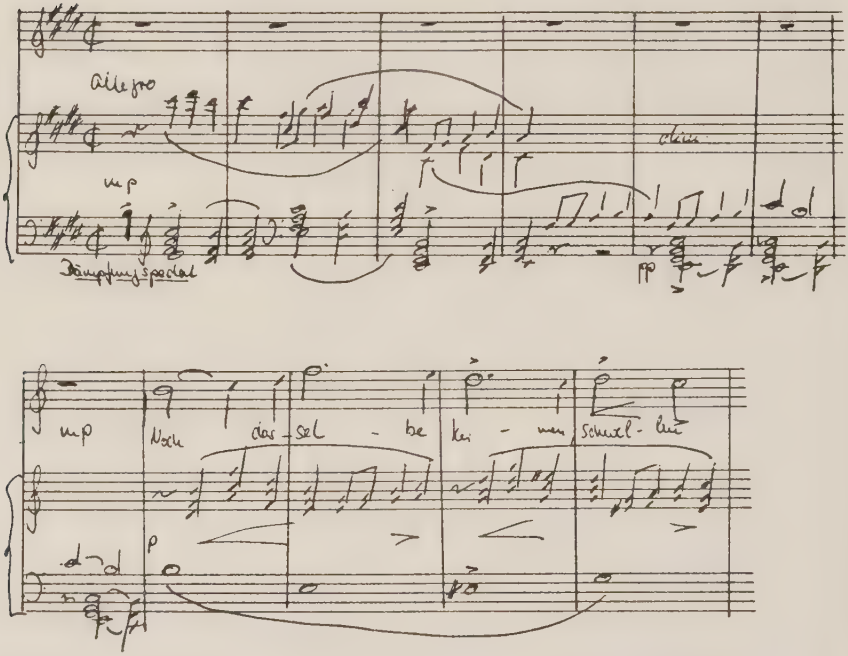
" Als jüngst der Bach im Morgenglanz den ersten Kuss der Rose gab,
da sank aus ihrem Blütenkranze in seine Flut ein Blatt hinab."



54 Takte

WoO 16 2. " Noch dasselbe Keimen "

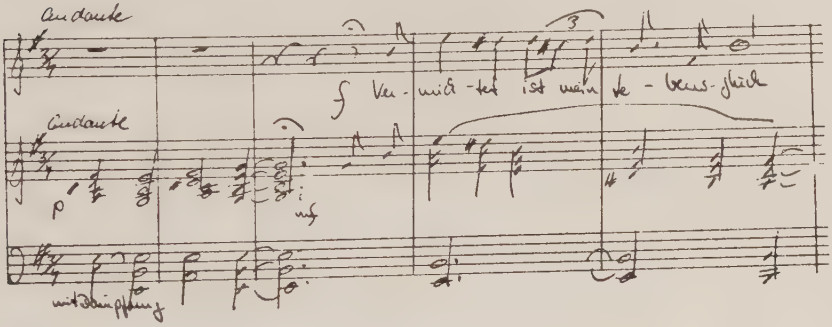
" Noch dasselbe Keimen, Schwellen, noch derselbe Blütenhauch,
nochdasselbe Spiel der Wellen, wie's im Frühling immer Brauch. "



49 Takte

016 3. " Vernichtet ist mein Lebensglück "

" Vernichtet ist mein Lebensglück vom harten Zwang der Pflicht,
da Jüngling nimm den Ring zurück, mein Vater liebt dich nicht. "



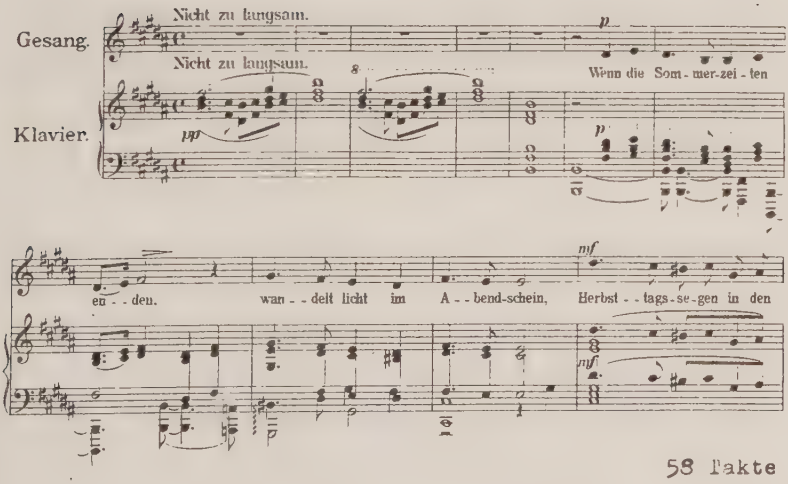
45 Takte

Quelle:	ÖNB Wien, F3 Schreker 102 6 Blätter 1899
Textquelle:	Gedichte von Vincenz Zusner
Kommentar:	Das Lied 'Ein Rosenblatt' wurde 1899/1900 mit dem Vincenz Zusner Preis ausgezeichnet. (Wurde die Widmung eventuell später hinzugefügt?)

Op.2 Zwei Lieder

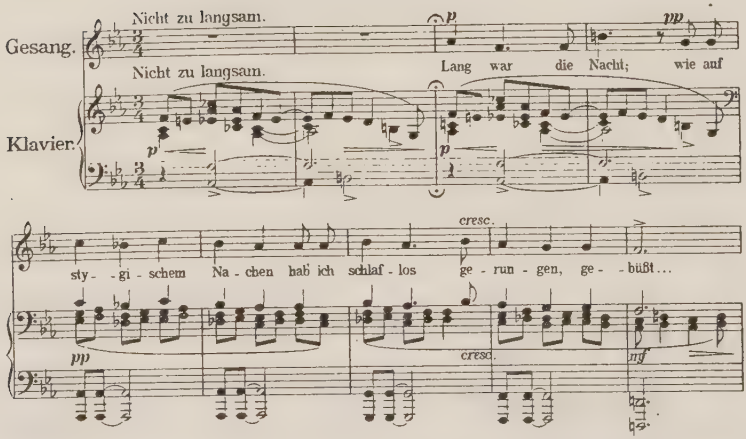
für eine Singstimme (mittel)
mit Klavierbegleitung
(in 2 Heften)

Verlag: Josef Eberle, Wien 1904
(Hofmeister 1904-1908) -
seit 1912 U.E. Nr. 3870
Nr. 3871

Op.2 Nr.1 "Sommerfaden"
Wenn die Sommerzeiten enden,...

58 Takte

Op.2 Nr.2 Stimmen des Tages

"Lang war die Nacht, wie auf stygischem Nach

Herrn Dr. Sigmund Pollak gewidmet

109 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 107
4 Blätter
nach 1901

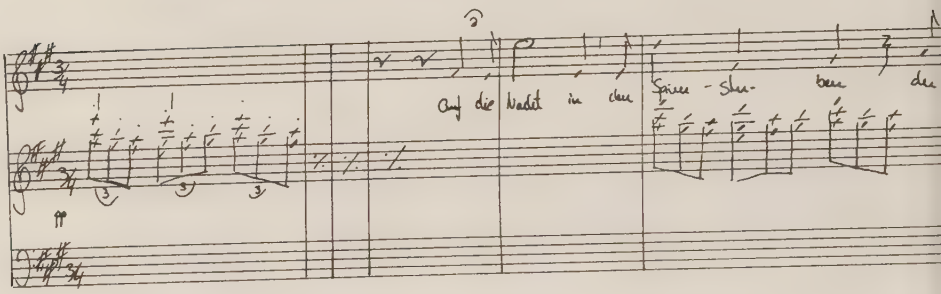
Textquelle: Nr.1, Text von Dora Leen (Pollak),
Nr.2, Text von Ferdinand von Saar aus
'Lieder'in Gedichte 1860-19 03,
Nr.3, Text von

WoO Nr. 20 Auf die Nacht in den Spinnstuben

für eine Singstimme und Klavier

ungedruckt

"Auf die Nacht in den Spinnstuben
da singen die Mädchen, da tanzen die Dorfbuben."



Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 105
Skizze, 2 Blätter
vor 1902?

Textquelle: aus den'Mädchenliedern' von Paul Heyse

Kommentar: diese Komposition ist nicht vollendet.
53 Takte sind in Tinte erhalten, dann folgen Bleistiftskizzen.
(möglicherweise zu Op.3 gedacht, aber nicht veröffentlicht?)
Parallelvertonung: Johannes Brahms, Mädchenlied, 1886

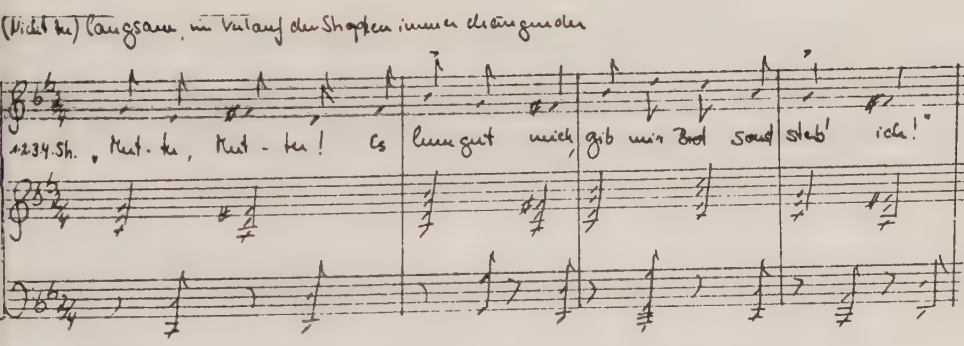
WoO Nr. 21

Das hungernde Kind

für vier Singstimmen und Klavier

ungedruckt

"Mutter, Mutter! Es hungert mich,
gib mir Brot sonst sterbe ich!"



26 Takte
4 Strophen

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 114
2 Blätter
1902?

Textquelle: aus "Des Knaben Wunderhorn"

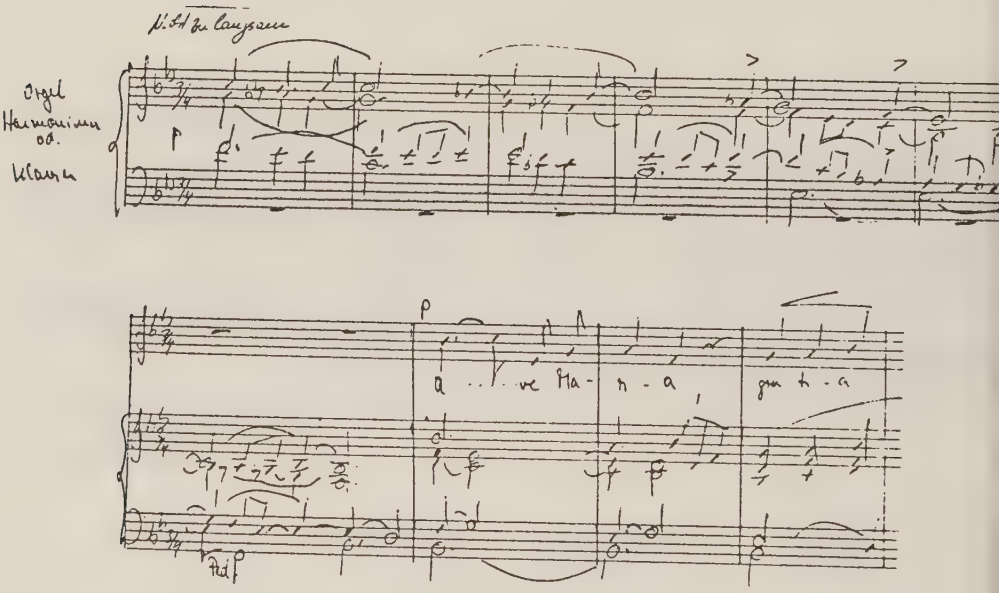
Kommentar: Parallelvertonung: Gustav Mahler, Vom irdischen Leben. Des Knaben Wunderhorn. 1888-1890

WoO Nr. 23

Ave Maria

für eine Singstimme mit Orgel

ungedruckt

Der k.u.k. Kammersängerin Frau Louise von Fraenkel-Ehrenstein dankbarst gewidmet.

81 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 111
4 Blätter
Weihnacht 1902

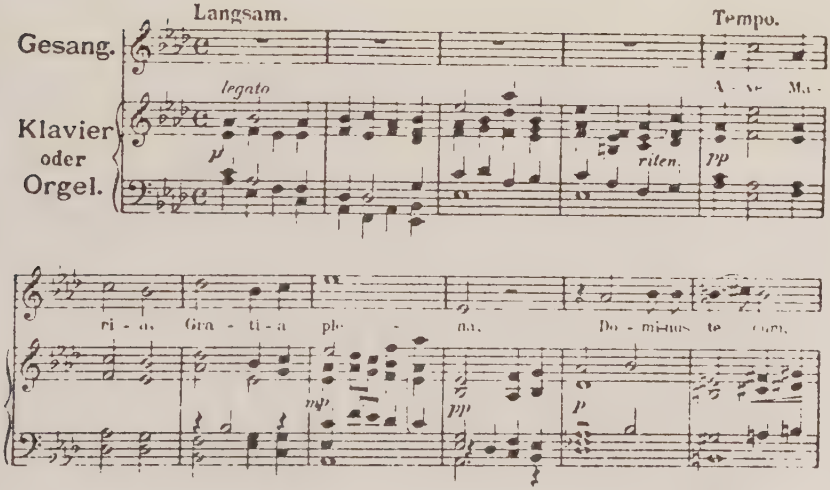
WoO Nr. 32

Ave Maria

für Gesang, Klavier oder Orgel

erschienen in: Der Merker, Wien
Jg.1 Nr.2, 1909

Ihrer Durchlaucht, der Prinzessin Alexandrine zu Windischgraetz in Verehrung.



43 Takte

Quelle:

1909

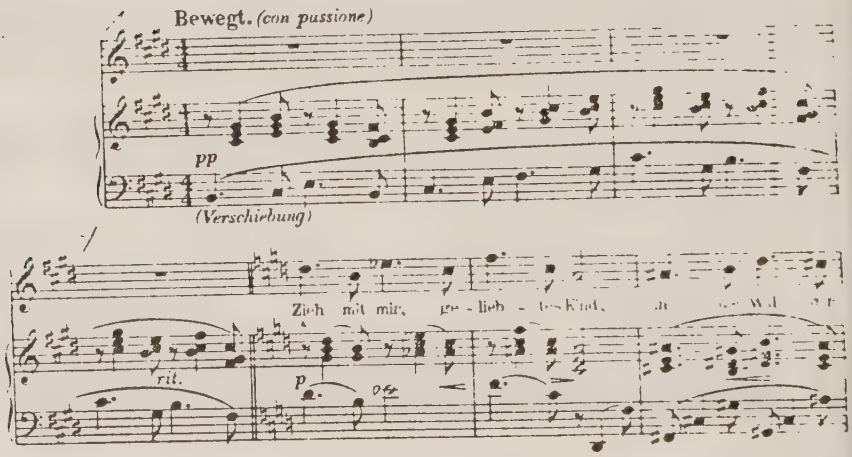
WoO Nr. 33 Entführung

für eine Singstimme und Klavier

erschienen in: Der Merker Wien
Jg.3 Nr.4, 1911

Ihrer Durchlaucht, der Prinzessin Alexandrine zu Windischgraetz in Verehrung.

'Zieh mit mir,geliebtes Kind,
in die Wälder ferner Kunde-'



57 Takte

Quelle:

1909?

Textquelle: Stefan George, aus: Das Jahr der Seelen
Erinnerungen an einige Abende innerer
Geselligkeit (Gesamtausgabe 1897)

WoO Nr. 34 Fünf Gesänge aus
Tausendundeinen Nächten

für eine tiefe „Stimme mit Pianoforte

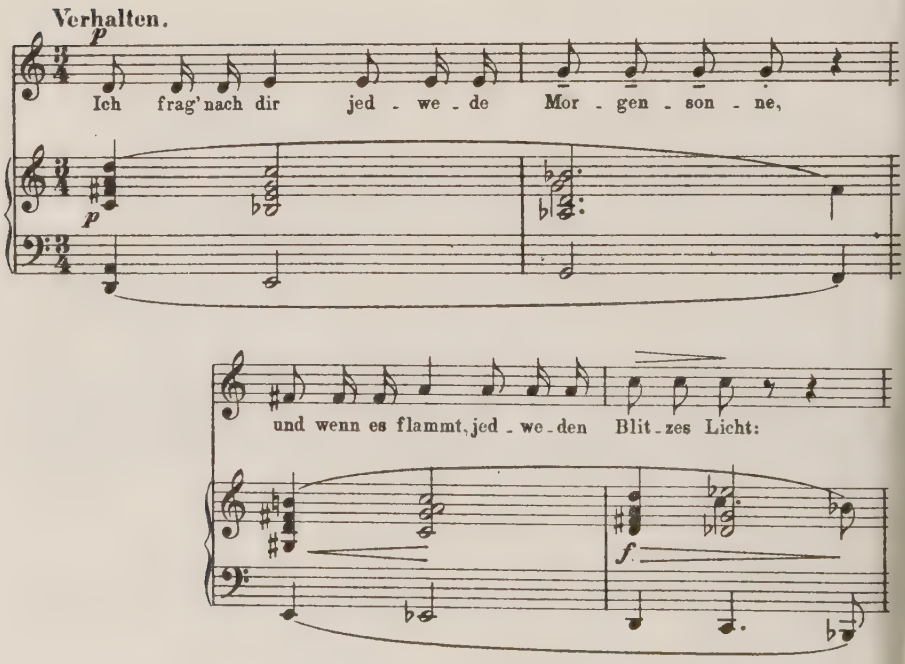
Verlag: U.E. Nr. 2547

WoO Nr.34/1

'Ich frag nach dir jedwede Morgensonne'

'Ich frag nach dir jedwede Morgensonne,
und wenn es flammt, jedweden Blitzes Licht:

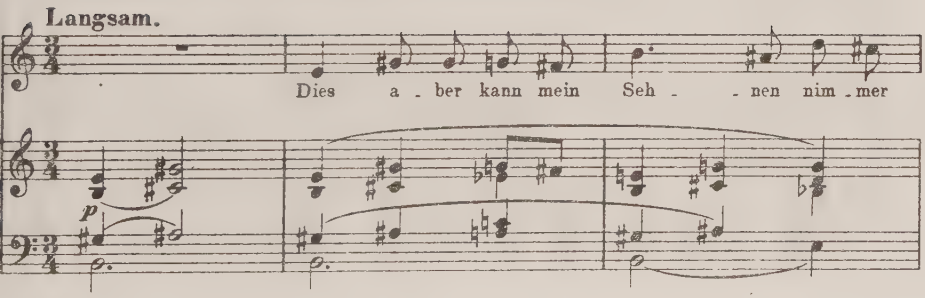
aus den 'Tausend und ein Nachten'.

Frau Thea Drill-Orridge zugeeignet

25 Takte

Mo, Nr.34/a

'Dies aber kann mein Sehnen nimmer fassen'

'Dies aber kann mein Sehnen nimmer fassen,
daß man von mir zu dir kein Weg mehr führe,
daß du vorübergehst an meiner Türe
in Ferne, stumme, ungekannte Gassen.'

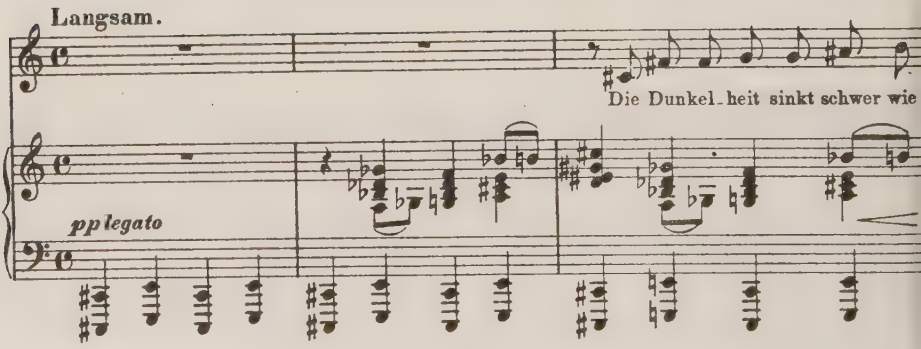
Text von Ludwig Ronsberger

40 Takte

WoO Nr.34/3

'Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei'

'Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei,
in totem grauen Einerleiersterben Farbe und Gestalt.
Das müde Schweigen stört kein Laut-
gleich einer schwarzen Mauer baut zum Himmel sich der
.ald.'

Text von Edith Ronsperger



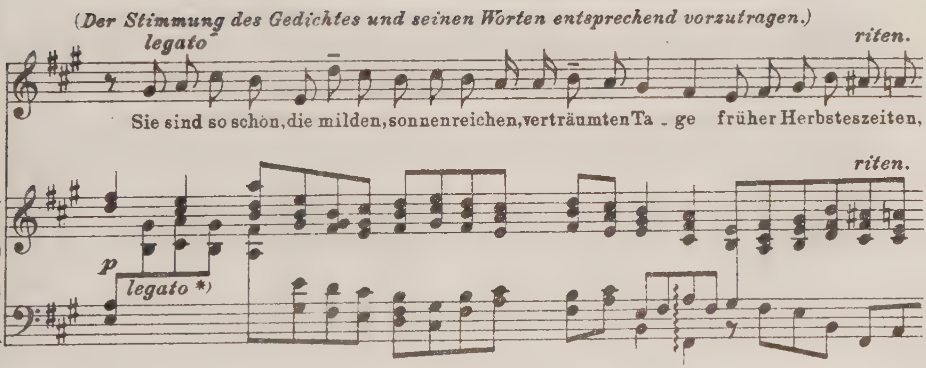
27 Takte

[illegible] Nr. [illegible]/4

'Sie sind so schön, die milden, sonnenreichen...'

'Sie sind so schön, die milden, sonnenreichen,
vertraumten Tage früher Herbsteszeiten,
die über See, Gebirg und Matten breiten,
ein Schimmern, Leuchten, Strahlen ohnegleichen.'

Text von [illegible]



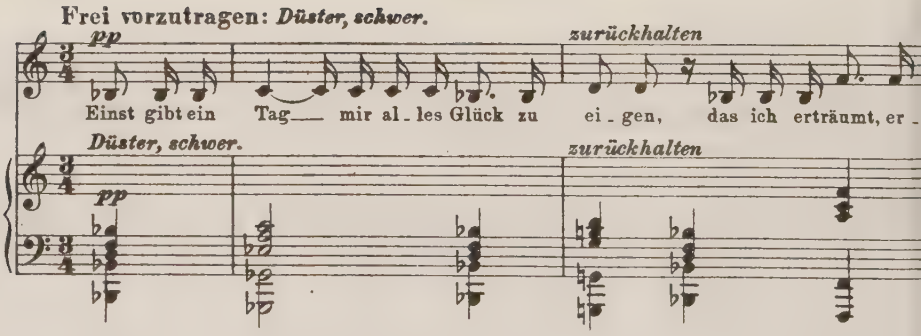
ohne Takteinteilung

WoO Nr.34/5

'Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen...'

'Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen,
das ich ertraumt, ersehnt in schweren Zeiten.
Da sind versunken alle Dunkelheiten -
und alle Stimmen tiefsten Leidens schweigen.'

Text von Edith Ronsberger



35 Takte

Quelle:	ÖNB Wien, F3 Schreker 112 Zwei Lieder: Ich frag nach dir jedwede Morgensonne., Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei. 2 Blätter, 1909.
Textquelle:	Nr.1 Text aus Tausend und einen Nächten, Nr.2, Text von Edith Ronsberger, Nr.3, Text von Edith Ronsberger, Nr.4, Text von Edith Ronsberger, Nr.5, Text von Edith Ronsberger
Kommentar:	Orchesterfassung 1920, UA: 17.9.1924 Konzerthaus Wien

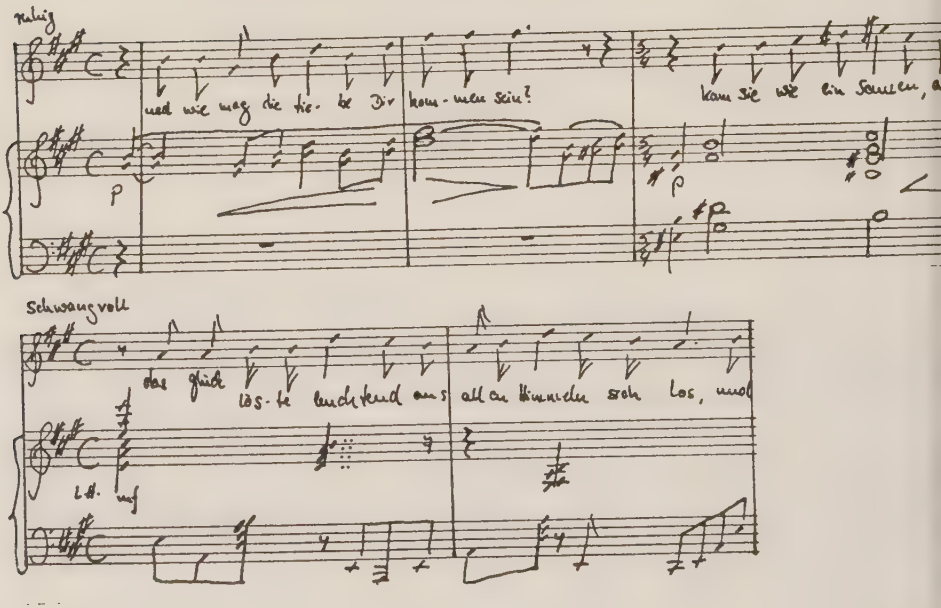
WoO Nr. 35

Titel: Und wie mag die Liebe...

Besetzung: für eine Singstimme und Klavier

Dichter: R.M. Rilke
aus der Sammlung "Traumgekrönt" - Liebe L

Entstehung: 1919



19 Takte

Und wie mag die Liebe Dir kommen sein,
kam sie wie ein Sommer, ein Blütenschein?

Autograph: Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek

Kommentar: 1920 wurde das Lied in der Illustrierten Zeitung veröffentlicht.

C H O R W E R K E

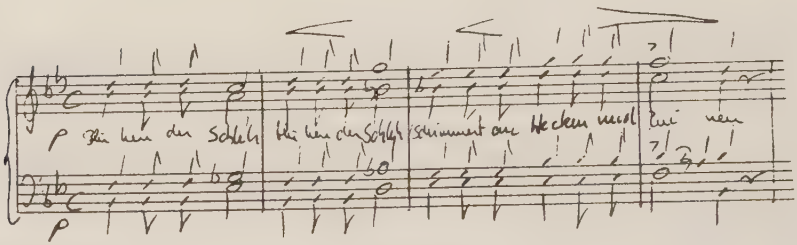
WoO Nr. 10

Schlehenblüte

für 4st. Männerchor a cappella

ungedruckt

'Blühender Schleh, blühender Schleh,
schimmert an Hecken und Rainen.'



30 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 119
Part. 2 Blätter
von Franz Schrecker
vor 1899

Textquelle: aus den Spielmannsliedern von
Rudolf Baumbach, Leipzig 1882 [2]

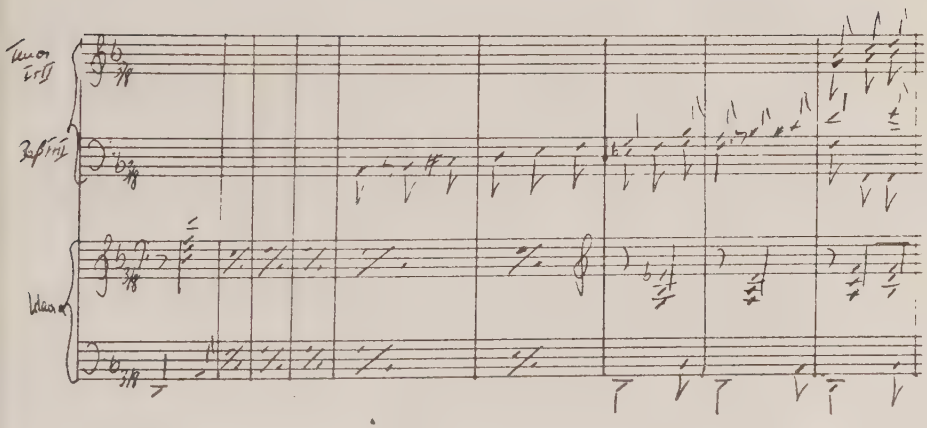
WoO Nr. 11

Versunken

für 4st. Männerchor und Klavier

ungedruckt

'Fernher tönte Cicadengesang,
Winde und Wellen ruhten.'



67 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 118
Chor von Fr. Schrecker
Part. 4 Blätter
vor 1899

Textquelle: Lieder von Rudolf Baumbach,
Leipzig 1883,
Von der Landstrasse. Die Versunkene Stadt.

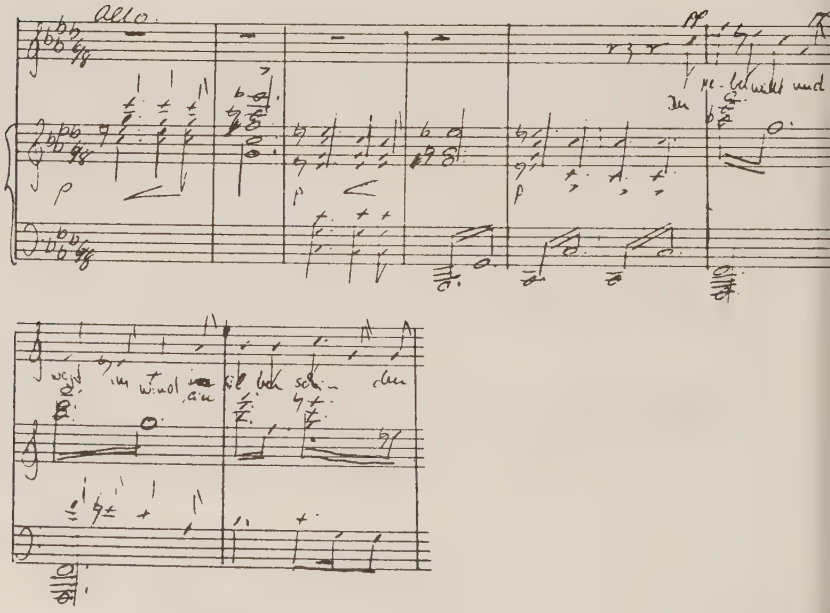
WoO Nr. 12

Der Holdstein

für gem. Chor mit Sopran und Baßsolo und Orchester oder Klavier

ungedruckt

'Der Nebel wallt und wogt im Wind
ein Silberschein..'



200 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 117
In Musik gesetzt von Franz Schrecker
Klav.Ausz. 14 Blätter, Abschrift
vor 1899

Textquelle: Dichtung nach 'Frau Holde' von
Rudolf Baumbach

Kommentar: früheste erhaltene Komposition für
Orchester

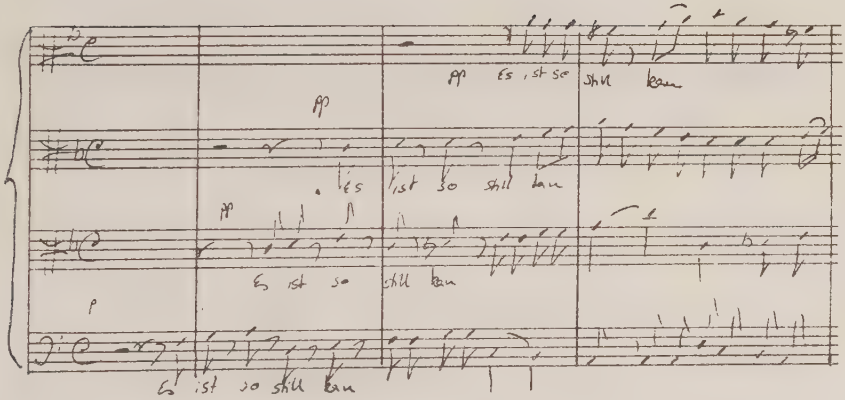
WoO Nr. 13

Auf dem Gottesacker

Motette für 4st. gem. Chor
a cappella

ungedruckt

'Es ist so still.'



34 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 122
2 Blätter
vor 1899

WoO Nr. 14

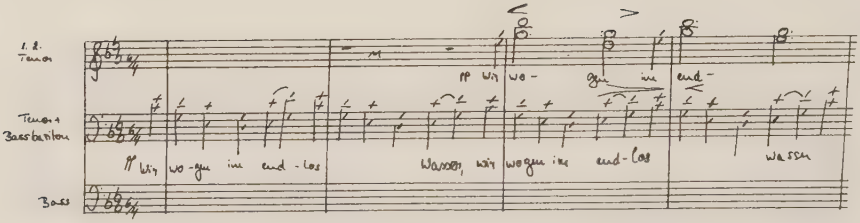
Meereswogen

für 5st. Männerchor a cappell

ungedruckt

'Wir wogen im endlos

Wasser.'



131 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 123
8 Blätter, Partitur
1898/1899

Textquelle: von Ernst Scherenberg

Kommentar: Komposition ist nicht vollendet.
nach 131 Takten folgen in 5 weiteren
Takten angedeutete Bleistifteintragungen.

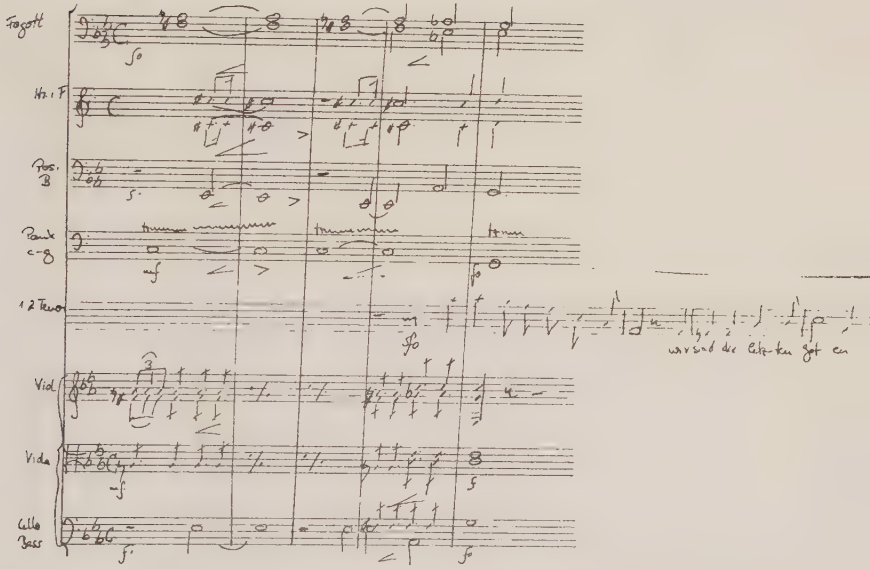
WoO Nr. 15

König Tejas Begräbnis

für Männerchor mit Orchester

ungedruckt

'wir sind die letzten Goten ;
wir tragen keine Krone mit;
wir tragen einen Toten.'



53 Takte

Quelle:	ÖNB Wien, F3 Schreker 115 9 Seiten plus Titelblatt Partitur Finis den 24. Jänner 1899
Textquelle:	Felix Dahn aus 'Ein Kampf um Rom'
Kommentar:	UA: 4. März 1899 unter August Petyrek (Döblinger Männergesangsverein)

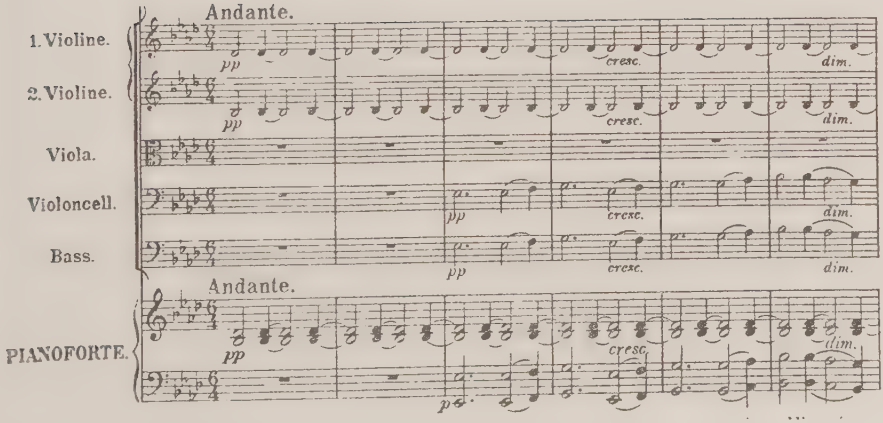
Op. 6

Der 116. Psalm

für 3st. Frauenchor, Orchester und Orgel

Verlag: Adolf Robischek, St.pl.no. 3628
Wien 1901
Partitur mit unterlegtem Klavierauszug, Orchesterstimmen, Singstimmen.
(Hofmeister 1898-1903)

Herrn Prof. Robert Fuchs in Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet.

'Das ist mir lieb, daß der Herr meine Stimme und mein Flehn höret.'

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 116
29 Blätter
Partitur
1900

Kommentar: UA: 10. Juli1900 durch das Konservatoriumsorchester unter Richard von Perger
Prüfungsarbeit, (Schülerarbeit)
Finis 31. Mai 1900 von Franz Schrecker

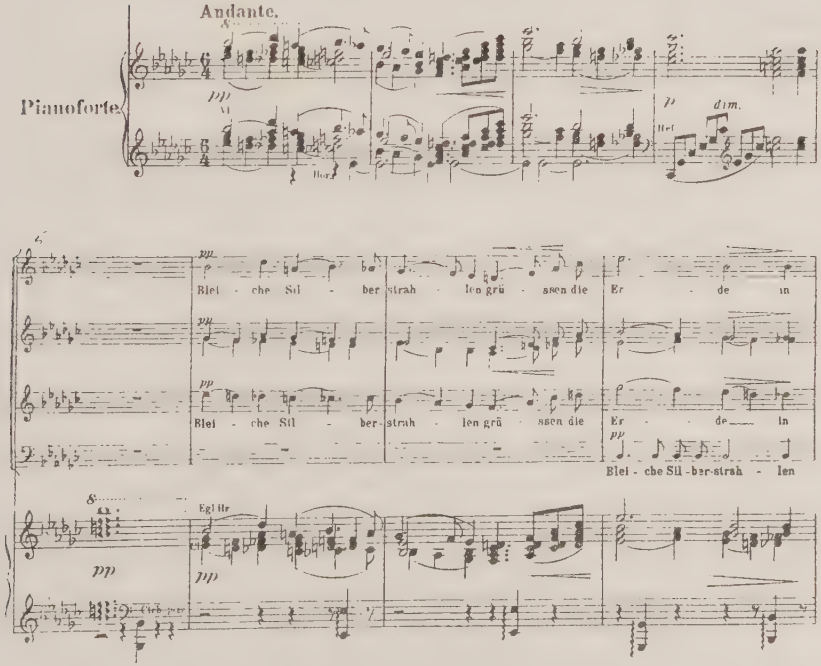
Op. 11 Schwanensang

für gem. Chor und Orchester

Verlag: Josef Eberle, St.pl.no. 827, Wien
Orchesterpartitur ",
Klavierauszug, Chorstimmen.
(Hofmeister 1898-1903)
Seit 1912 U.E. Nr.3877 Klavierauszug
Nr.3876 Chorstimmen
Nr.3875 Orchesterstimmen
Nr.3874 Partitur

Dora Leen gewidmet

'Bleiche Silberstrahlen grüßen die Erde
in schlummernder Nacht.'



213 Takte

Quelle:

1902

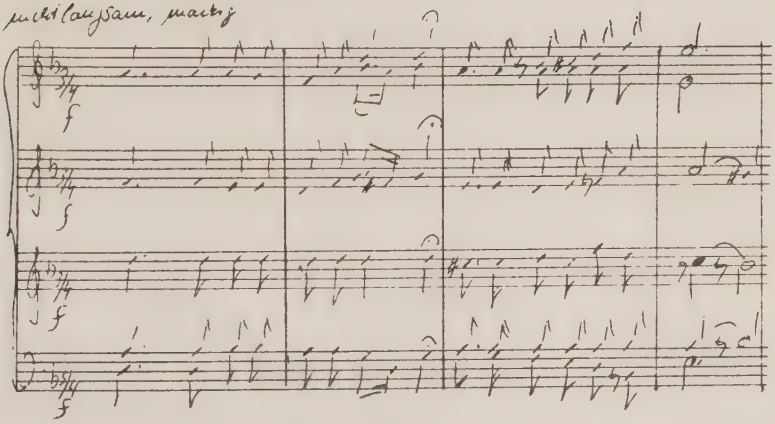
Textquelle: Dichtung von Dora Leen (Pollak)

Kommentar: UA: 7.IV.1903, Wiener Singakademie, Dirigent: Carl Lafite

WoO Nr. 22
Op.11

Gesang der Armen im Winter
für gem. Chor a cappella
Der Wiener Singakademie

'HÖr wie unsre Klagen schallen,
lindre,Himmel unser Weh.'



91 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 120
Op.11 Partitur
6 Blätter
ca. 1902

Textquelle: Ferdinand von Saar , aus der Sammlung Nachklänge: Lose Blätter

Kommentar: Als Op.11 wurde Schwanensang für gem. Chor u. Orchester gedruckt.
WoO Nr.22 im Album der Wiener Singakademie veröffentlicht.
Die Komposition findet Erwähnung in einem Brief von Carl Lafite an Schreker (ÖNB F3 Schreker 390/ 1-2)

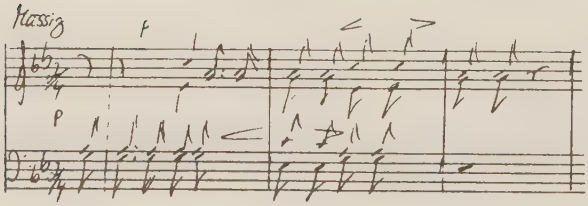
WoO Nr. 26

Vergangenheit

für 4st. gem. Chor a cappella

ungedruckt

'Hesperus, der blasse Funken,
blinkt und winkt uns traurig zu.'



52 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 121
Partitur, 1 Blatt
22. September 1906

Textquelle: Nikolaus Lenau, 'Vergangenheit'

Kommentar: Vom Entstehungsdatum der Komposition datiert ein Brief Schrekers an Frl. Laura Seifert (22.9.1906), in dem er der Freundin von seinen Herzensnöten berichtet.:'...eine kurze Zeit der Trennung müssen wir ihr zugestehen.'(s. Dokumentenverzeichnis)

I N S T R U M E N T A L W E R K E

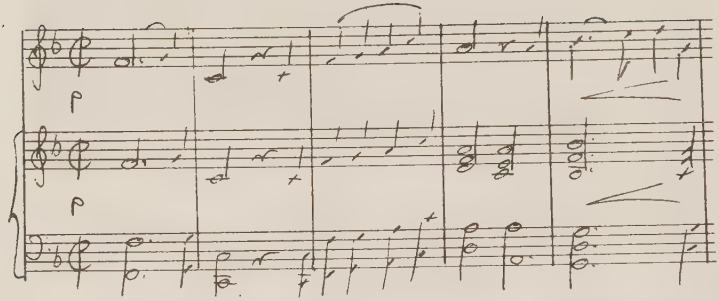
WoO Nr. 7

Sonate in F-Dur

für Violine und Klavier

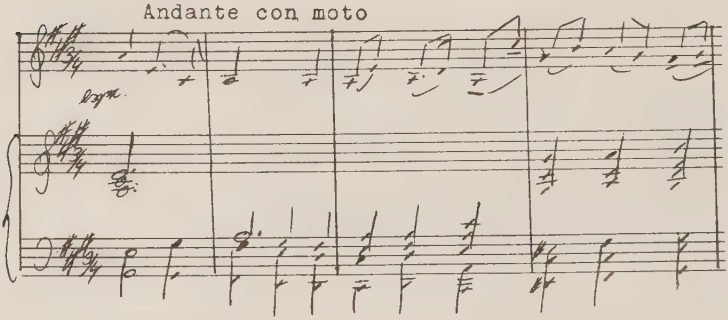
ungedruckt

Allegro moderato



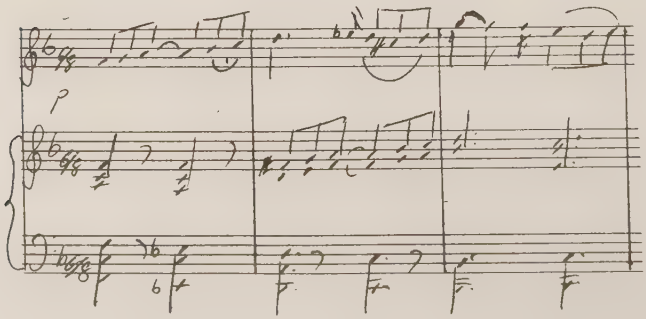
304 Takte
25.5.98

Andante con moto



126 Takte

Vivace



200 Takte
4.Oct.9

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 125
Violin- und Klavierstimme
22 Blätter
Finis 4. Oktober 1898

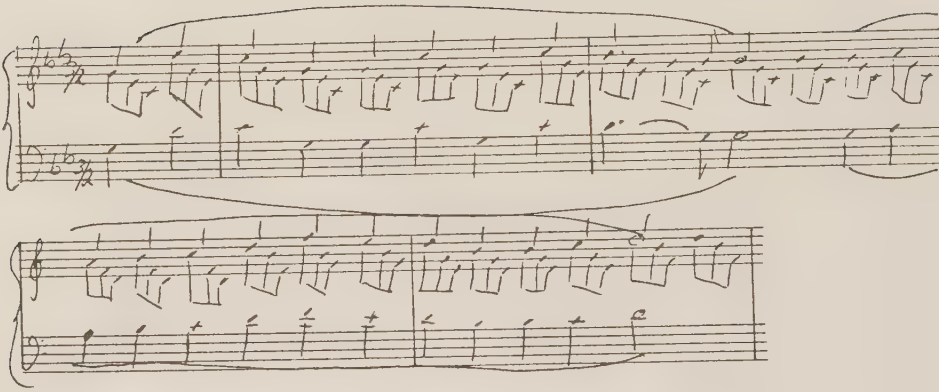
Kommentar: wird im Werkverzeichnis von Neuwirth mit 1897 datiert.

WoO Nr. 8

Klavierstücke

enthält:I. Melodie

ungedruckt



40 Takte

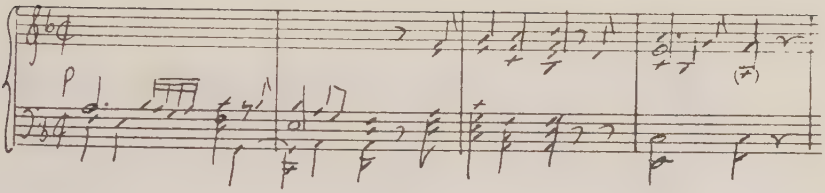
Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 126
4 Blätter
vor 1899

WoO Nr. 9

Adagio in F

für Klavier

ungedruckt



41 Takte

Quelle: Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Archiv)
3 Blätter
vor 1900

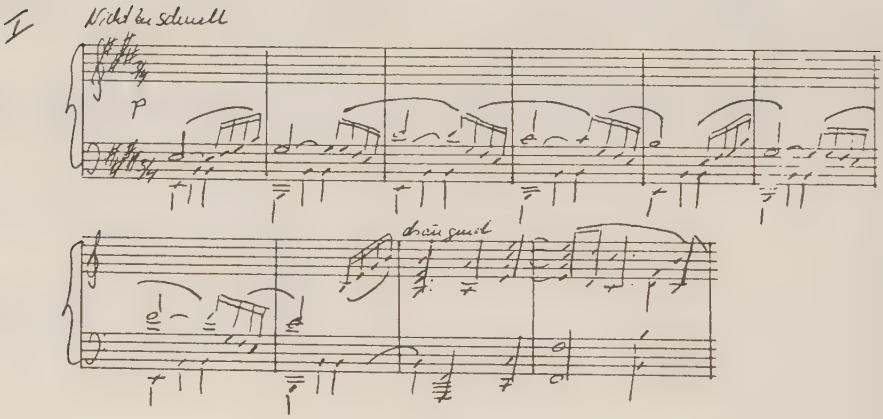
Kommentar: für das früheDatum spricht Schrekers Schreibweise (mit -ck). Es handelt sich sehr wahrscheinlich um ein Schülerarbeit.

Op. 8 / Op.8

Zwei Walzerimpromtus

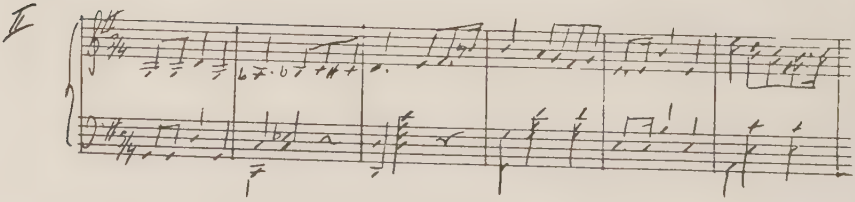
für Klavier

I



169 Takte

II



115 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 127
6 Blätter
ca. 1900/1901

Kommentar: Im Werkverzeichnis von Neuwirth mit Op.9 bezeichnet.

O R C H E S T E R W E R K E

WoO Nr. 3

Love - Song

für Streichorchester und Harfe

verschollen

Quelle: 1895

Kommentar: UA: 18. Juli 1896 vom Budapester Opernorchester unter Josef Grossmann in London.

WoO Nr. 17

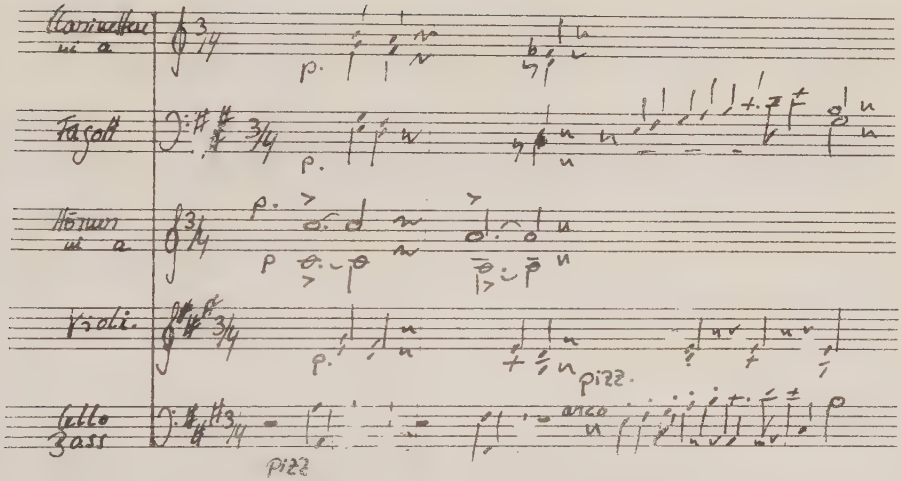
Scherzo

dritter Satz eines Symphonie

für großes Orchester

ungedruckt

Presto



239 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 141
teilw. Autograph
85 Blätter
Partitur und Stimmen
von Franz Schrecker
1899

Kommentar: nicht identisch mit dem Scherzo aus Op.1

Op.1

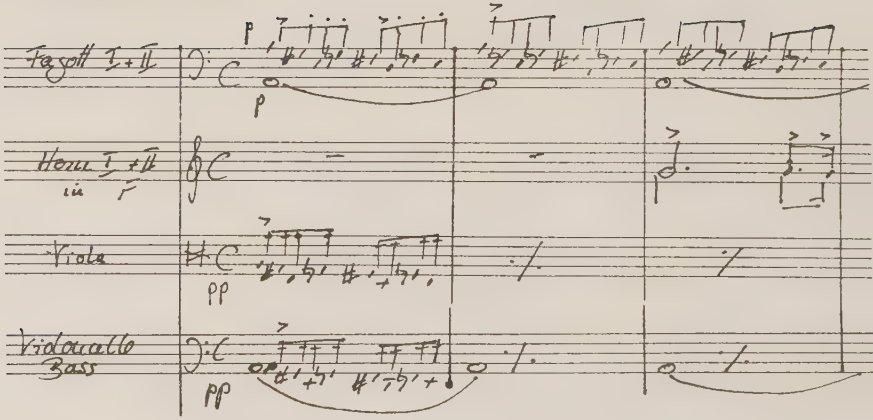
Symphonie a-Moll

Allegro non troppo
Presto
Andante
Allegro vivace

für großes Orchester

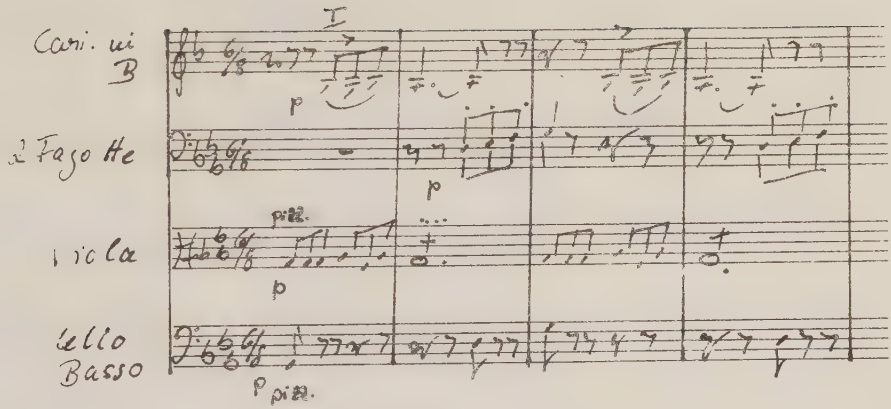
ungedruckt

I. Allegro non troppo



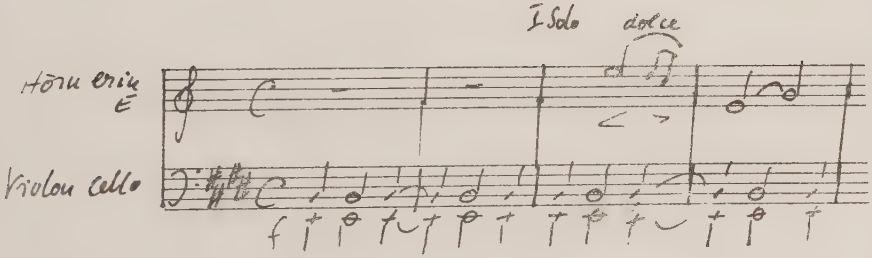
252 Takte

II. Presto



III. Andante

302 Takte



126 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 143
Partitur
59 Blätter
1899

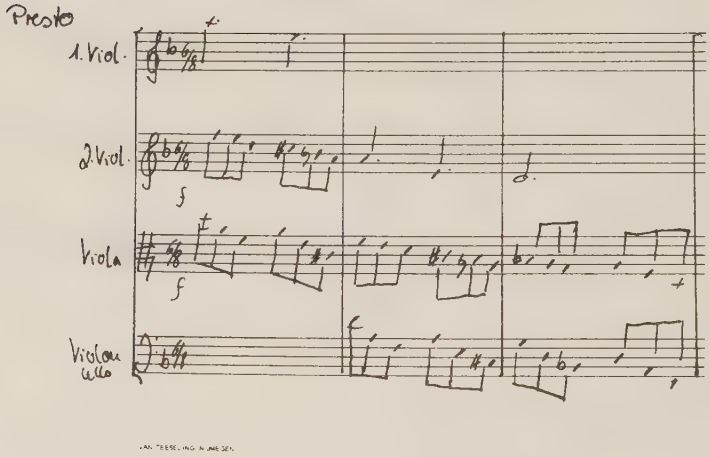
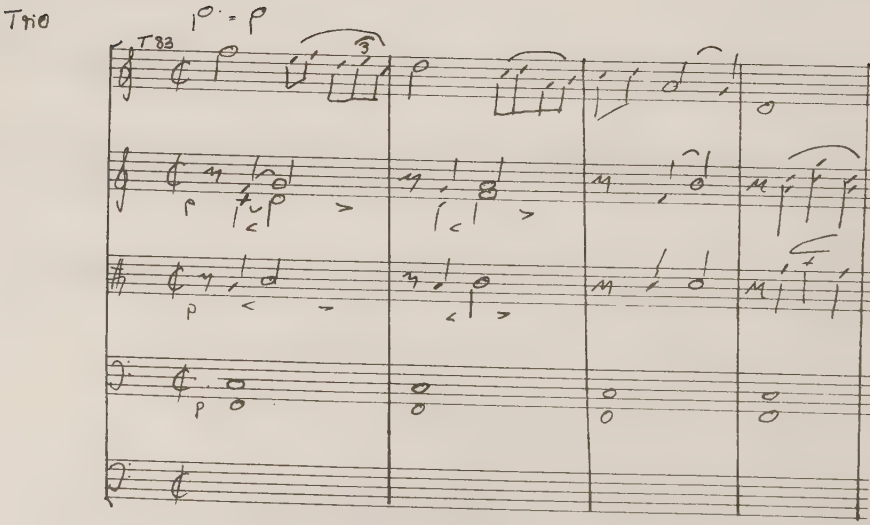
Kommentar: UA des Andante: 29.3.1900 durch das Konservatoriumsorchester, Wien
Dirigent Frnaz Schreker

WoO Nr. 18

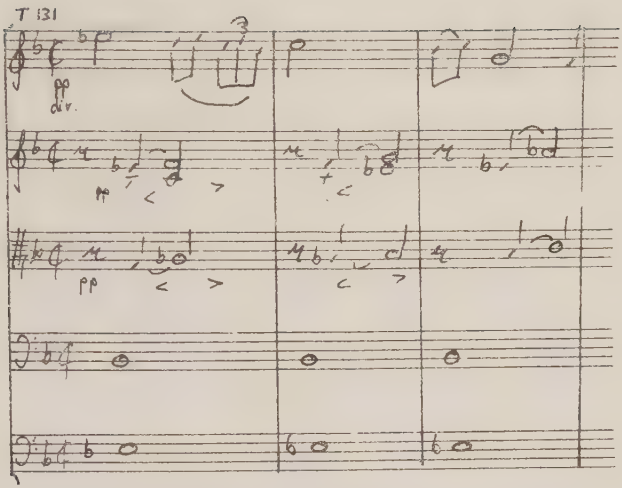
Scherzo

für Streichorchester

ungedruckt

Direktor Ferdinand Löwe zugeeignet



Coda



Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 124
1900/1901

Kommentar: die Widmung ist mit Bleistift durchgestrichen.
die letzten acht Takte sind mit Rotstift durchgestrichen: aussi (besser) die neuen acht Schlußtakte

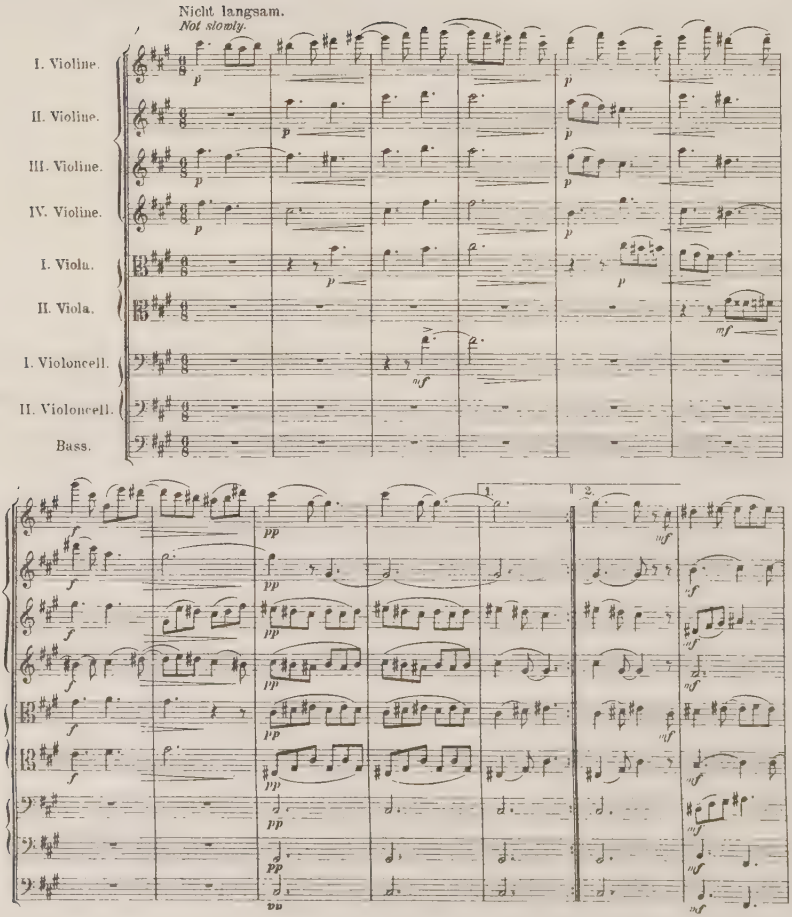
Op.7 / Op.8/
WoO Nr. 19

Intermezzo

für Streichorchester

Verlag: Bosworth & Co.
St.pl.no. 2878, Wien 1902
Partitur
Stimmen
(Hofmeister 1898-1903)

Herrn Concertdirektor Ferdinand Löwe zugeeignet.



142 Takte

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 136
Op. 7, Satz für Streichorchester
1900

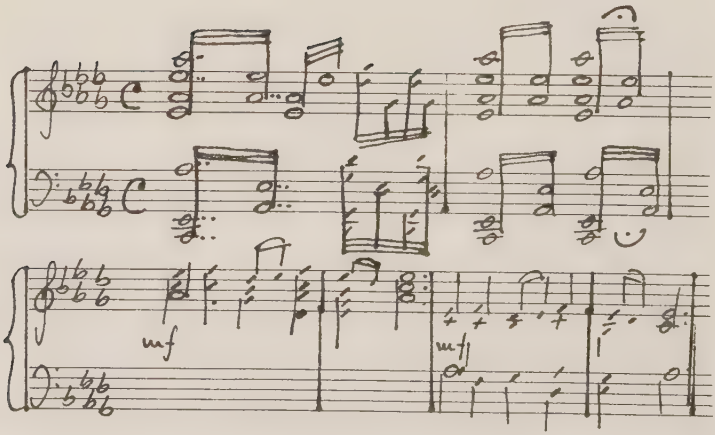
Kommentar: UA: 9.7.1902, Konzertverein Wien,
Dirigent Ferdinand Löwe
Ausgezeichnet mit dem ersten Preis bei
der von der 'Neue musikl. Presse' (Wien)
veranstalteten Conkurrenz, 1901
Das Kenntwort der veranstalteten Konkurrenz,
deren ersten Preis mit 300 k. dotiert war,
lautete:
Hoffnungslos weicht der Mensch der
Götterstärke, müßig sieht er seine Werke
und bewundernd untergehn.
Nach Neuwirth wurde dieser Satz in die
Romantische Suite Op.14 übernommen.

Op. 12 Ekkehard

Symphonische Ouvertüre für großes Orchester und Orgel ad lib.

Verlag: Josef Eberle, St.pl.no. 777 Wien
Vierhändiger Klavierauszug (777) vom Komponisten.
(Hofmeister 1898-1903)
Seit 1912 U.E. Nr. 3878 Partitur
Nr. 3880 Klavierauszug zu 4 Händen
f.kl.Orch.bearb.,v.E. Bauer,
f. Salonorch.bearb.v.E. Bauer, U.E.
(Hofmeister 1929)

Herrn Commerzienrat Alfred von Fraenkel



413 Takte

Quelle:

1902 (Tendenz 1903)

Textquelle: nach dem gleichnamigen Roman von Victor von Scheffel.

Kommentar: Einführende Zusammenfassung des Romans 'Ekkehard' von V.v.Scheffel, besorgte Dora Leen
UA: 1.3.1903, Wiener Philharmoniker, Dirigent Josef Hellmesberger jun.

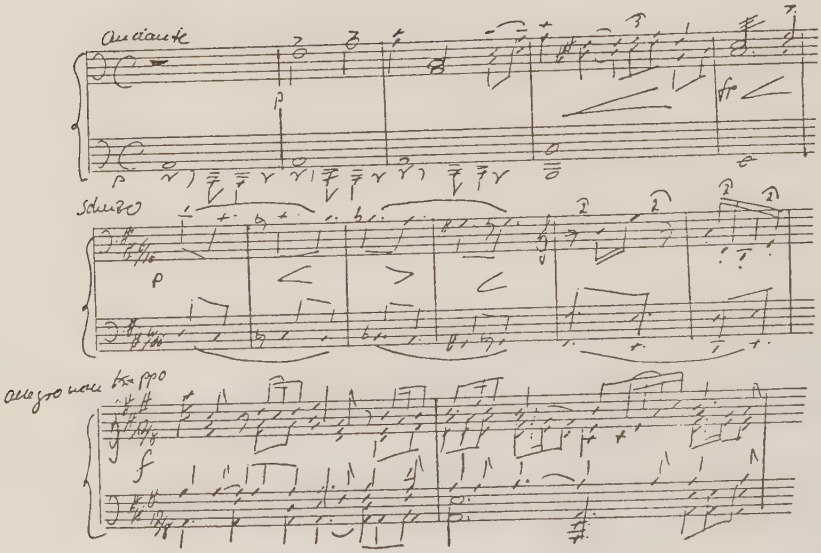
Op. 14

Romantische Suite

Andante
Scherzo, Prestissimo
(intermezzo)
Allegro non troppo

für großes Orchester

ungedruckt



116 Takte

189 Takte

117 Takte

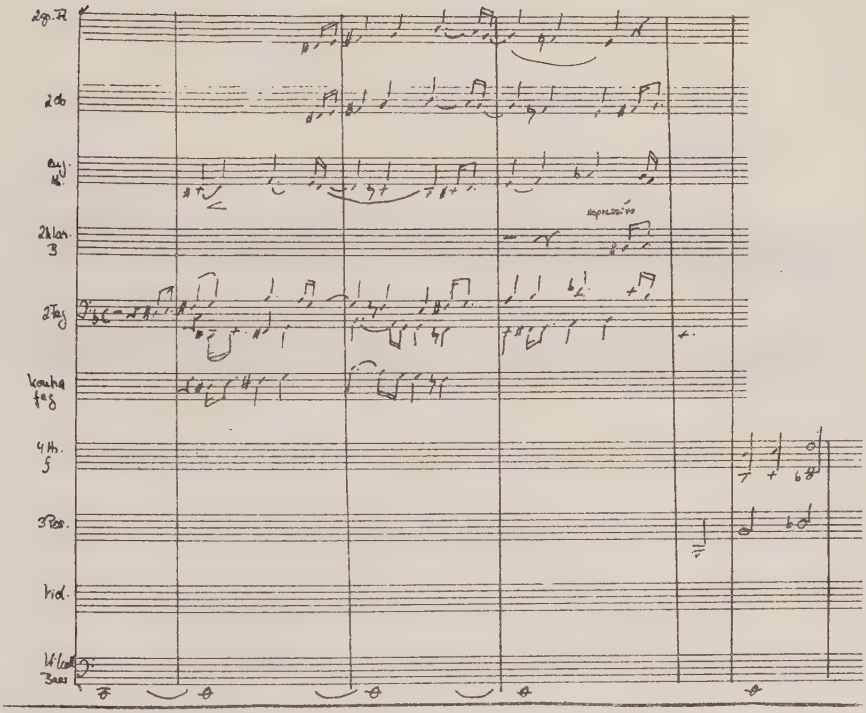
Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 137
Klavierauszug 22 Blätter (zu 4 Händen)
1902/1903

Kommentar: Leihmaterial bei der U.E.
(1. Idylle 2. Scherzo 3. Intermezzo
4. Tanz)

WoO Nr. 24
Op.15

Phantastische Ouvertüre
für großes Orchester

ungedruckt



316 Takte

Quelle: Wiener Stadt u- Landesbibliothek
Leihmaterial bei der U.E.
Finis 2. Jänner 1904

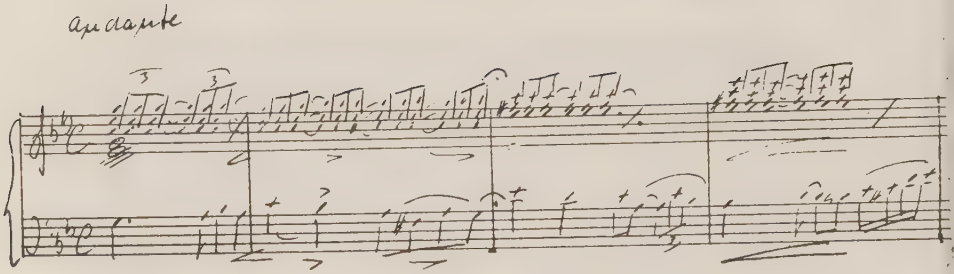
Kommentar: UA: 7. März 1912, Konzertverein Wien,
Oskar Nebdal

WoO Nr. 27

Festwalzer und Walzerintermezzo

für großes Orchester

ungedruckt



234 Takte
ohne da capo

Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 131

Partitur, 40 Blätter
ca. 1908

Kommentar: ursprünglicher Titel: Kaiserwalzer und Walzerintermezzo.
Introduktion, Walzer, Bäurisch

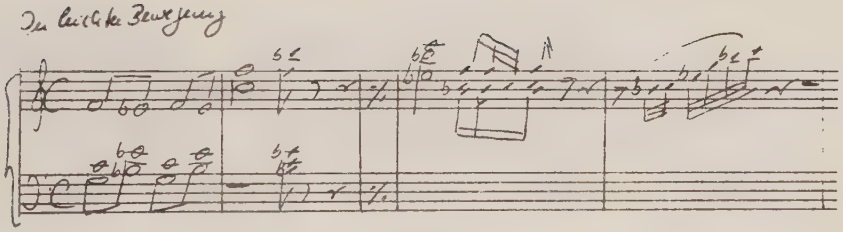
WoO Nr. 28

Valse lente

für Orchester

ungedruckt

Frau Else Huber-Wiesenthal zugeeignet.



104 Takte

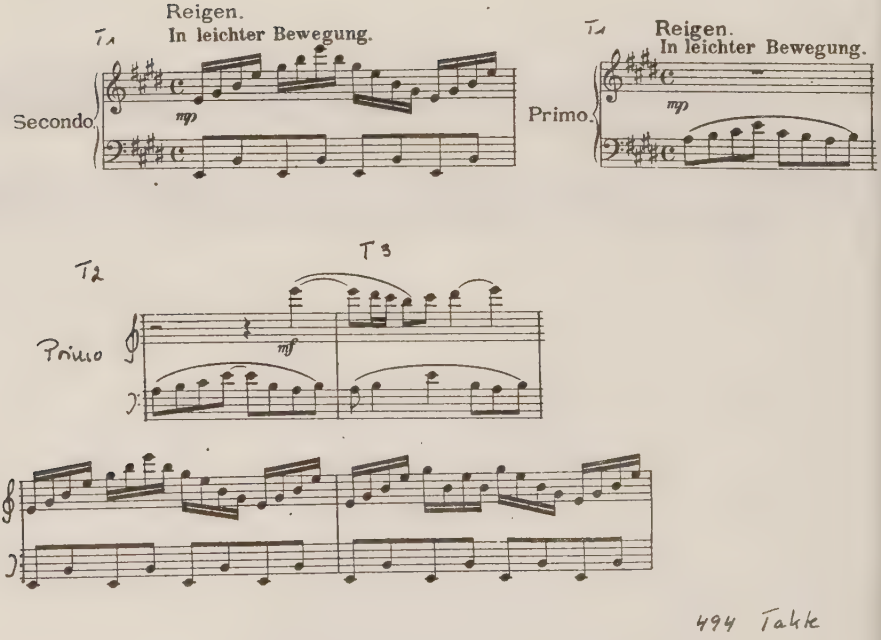
Quelle: ÖNB Wien, F3 Schreker 132
Partitur, 10 Blätter
ca. 1908

WoO Nr. 29 Der Geburtstag der Infantin

Tanzsuite

Verlag: U.E. 1909, Wien
Klavier zu 4 Händen U.E. Nr. 2545
(ohne Spielgelszene)
(Hofmeister 1909-1913)

Meiner lieben Frau Maria zugeeignet.



494 Takte

Quelle:

1908

Textquelle: nach der gleichnamigen Pantomime von Oskar Wilde.

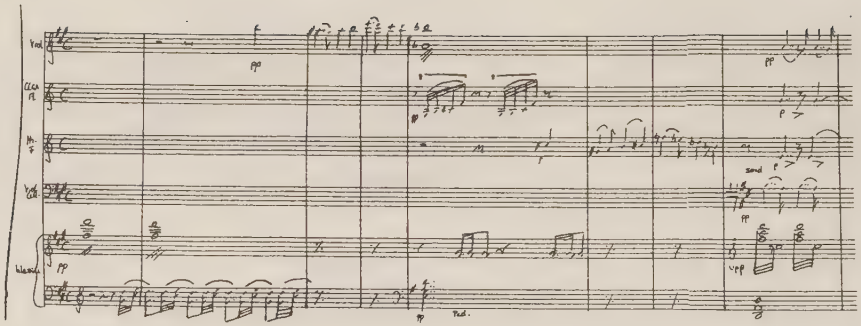
Kommentar: UA:August 1908 zur Eröffnung der Kunstschau Wien, mit Grete Wiesenthal, Dirigent: Franz Schreker.-

Umarbeitung für Orchester (Willem Mengelberg gewidmet) - UA: 18.X.1923, Concertgebouw-Orchester, Amsterdam (Dirigent: Willem Mengelberg)

Verlag: Universal Edition, Wien 1923
Suite f. gr. Orchester
Klavierauszug v. M. Zallinger, Nr.2345
(Hofmeister 1924)
Partitur, Neubearbeitung U.E. Nr. 7297
-
Suite f. gr. Orchester
Partitur U.E. Nr. 7536 (W.Ph.V.235)
(Hofmeister 1926) (1925)

WoO Nr. 30

Der Wind

für violine, Clarinette, Horn,
Violoncello und Klavier

207 Takte

Quelle: Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek
U.E. Archiv
1908/1909 (bis Februar 1909)

Textquelle: Nach einer Dichtung von Grete Wiesenthal

Kommentar: sehr viele Eintragungenmit Bleistift;
z.T. sind nur die Harmonien markiert
(bitte ausfüllen).

O P E R

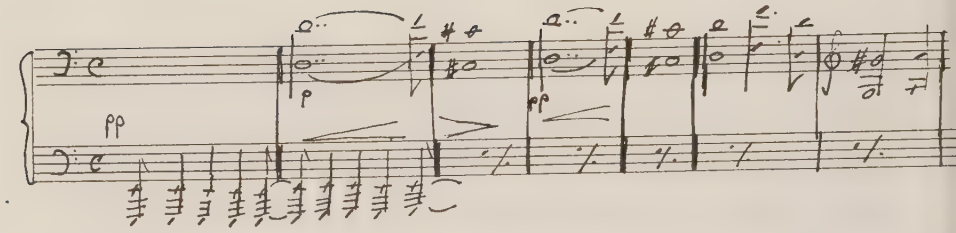
Op. 10

Flammen

Oper in einem Akt

ungedruckt

Herrn Commerzienrat Alfred von Fraenkel gewidmet.



Quelle: Autograph der Partitur in der British Library London, Hirsch-Collection.
nach August 1901

Textquelle: Libretto von Dora Leen (Pollak)

Kommentar: UA: konzertant am 24. April 1902 in Wien Bösendorfersaal. (am Klavier: Julius Fischer), Schreker dirigierte.
Spätere Widmung: 'Herrn Paul Hirsch dieses Originalmanuskript meines ersten musikdramatischen Versuchs zur Erinnerung an die Tage der Vorbereitung der 'Schatzgräber' - Uraufführung in Frankfurt im November 1919. - Schreker.- Etwa im Jahre 1898 komponiert - Schreker.

Gebet der Agnes und Gesang der Irmgard sind bei U.E. erschienen.UE.Nr. 7100, U.E.Nr.7101. Ein Klavierauszug der Oper erschien im Privatdruck: Lith.Anst.v.C.G.Röder, St.pl.no. 1, Leipzig.

Chronologisches Verzeichnis der Werke mit und ohne Opuszahl

Op. + WoO

30.10.1894...Die Rosen und der Flieder.....WoO Nr. 1
19.11.1894...Des Meeres und der Liebe Wellen.....WoO Nr. 2
1895...Love-Song .....WoO Nr. 3
12.05.1896...Lied der Fiörina .....WoO Nr. 4
04.1897...Liebeslieder .....WoO Nr. 5
ca. 1898...5 Lieder aus den Mutterliedern.....WoO Nr. 6
" ...2 Lieder auf den Tod eines Kindes..... Op. 5
04.10.1898...Sonate in F-Dur (f.Violine/Klavier).....WoO Nr. 7
vor 1899...I. Melodie(aus Klavierstücke).....WoO Nr. 8
" ...Adagio in F (f.Klavier) .....WoO Nr. 9
vor 1899...Schlehenblüte (f.Chor).....WoO Nr. 10
" " ...Versunken .... " .....WoO Nr. 11
" " ...Der Holdestein.. " .....WoO Nr. 12
" " ...Auf dem Gottesacker (f.Chor).....WoO Nr. 13
1898...Meereswogen ..... " .....WoO Nr. 14
vor 1899...Fünf Gedichte von Paul Heyse..... Op. 3
1889 -1900...Fünf Lieder ..... Op. 4
1898 -1900...Acht Lieder ..... Op. 7
24.01.1899...König Tejas Begräbnis (f.Chor).....WoO Nr. 15
1899...Drei Lieder von Vincenz Zusner.....WoO Nr. 16
1899...Scherzo,III.Satz einer Symphonie.....WoO Nr. 17
"....Symphonie a-Moll..... Op. 1
1900...Der 116.Psalm ..... Op. 6
1900/ 1901...Zwei Walzerimprontus Op.8/Op. 9
" " ...Scherzo (f.Streichorch.).....WoO Nr. 18
1900...Intermezzo (f.Streichorch.).....Op.7/WoO Nr.19
1901...Flammen (Oper) ..... Op. 10
1901 /1902...Schwanensang..(f.Chor)..... Op. 11
nach 1901 ...Zwei Gesänge ..... Op. 2
vor 1902 ...Auf die Nacht in den Spinnstuben .....WoO Nr. 20
1902?...Das hungernde Kind .....WoO Nr. 21

1902....Gesang der Armen im Winter(f.Chor) Op.11/WoO Nr. 22
" ....Ekkehard ..... Op. 12
12.1902....Ave Maria .....WoO Nr. 23
1902/1903....Romantische Suite ..... Op. 14
2.06.1904....Phantastische Ouvertüre .....WoO Nr. 24
22.09.1906....Vergangenheit .....(f.Chor).....WoO Nr. 25
ca. 1907....Nachtstück.....WoO Nr. 26
ca. 1908....Kaiserwalzer u. Walzerintermezzo .....WoO Nr. 27

ca. 1906... Valse lente .....WoO Nr. 28
1905... Der Geburtstag der Infantin .....WoO Nr. 29
1908 / 1909... Der Wind .....WoO Nr. 30
1908 1908... Rokoko, Ein Tanzspiel .....WoO Nr. 31
1909... Ave Maria .....WoO Nr. 32
" ... Entführung .....WoO Nr. 33
" ... Fünf Gesänge .....WoO Nr. 34

1919... Und wie lag die Liebe .....WoO Nr. 35

WERKE MIT OPUSZAHL

Op. 1 .....Symphonie a-moll .....(Orch)
Op. 2 .....Zwei Gesänge .....(L)
Op. 3 .....Fünf Gedichte von Paul Heyse .....(L)
Op. 4 .....Fünf Lieder .....(L)
Op. 5 .....2 Lieder auf den Tod eines Kindes .....(L)
Op. 6 .....Der 116. Psalm .....(Ch)
Op. 7 .....Acht Lieder .....(L)
Op. 8 .....Intermezzo (f. Streichorch. op.7) .....(Orch)
Op. 9 .....Zwei Walzerimprontus (f.Klv. op.8).....(I)
Op. 10 .....'Flammen' (Oper in einem Akt) .....(O)
Op. 11 .....Schwanensang .....(Ch)
Op. 12 .....Ekkehard .....(Orch)
Op. 14 .....Romantische Suite .....(Orch)

WERKE OHNE OPUSZAHL

WoO Nr. 1 .....Die Rosen und der Flieder .....(L)
WoO Nr. 2 .....Des Meeres und der Liebe Wellen.....(L)
WoO Nr. 3 .....Love-Song .....(Orch)
WoO Nr. 4 .....Lied der Fiorina .....(L)
WoO Nr. 5.....Liebeslieder .....(L)
WoO Nr. 6 .....5 Lieder aus den Mutterliedern .....(L)
WoO Nr. 7 .....Sonate in F-Dur .....(I)
WoO Nr. 8 .....I.Melodie (aus Klavierstücke) .....(I)
WoO Nr. 9 .....Adagio in F (f.Klavier) .....(I)
WoO Nr. 10 .....Schlehenblüte .....(CH)
WoO Nr. 11 .....Versunken .....(Ch)
WoO Nr. 12 .....Der Holdestein .....(Ch)
WoO Nr. 13 .....Auf dem Gottesacker .....(Ch)
WoO Nr. 14 .....Meereswogen .....(Ch)
WoO Nr. 15 .....König Tejas Begräbnis .....(Ch)
WoO Nr. 16 .....Drei Lieder von Vincenz Zusner .....(L)
WoO Nr. 17 .....Scherzo, III.Satz einer Symphonie.....(Orch)
WoO Nr. 18 .....Scherzo (f. Streichorchester) .....(Orch)
WoO Nr. 19 .....Intermezzo " .....(Orch)
WoO Nr. 20 .....Auf die Nacht in den Spinnstuben .....(L)
WoO Nr. 21 .....Das nungernde Kind .....(L)
WoO Nr. 22 .....Gesang der Armen im Winter .....(Ch)
WoO Nr. 23 .....Ave Maria .....(L)
— WoO Nr. 24 .....Phantastische Ouvertüre .....(Orch)
WoO Nr. 25 .....Vergangenheit .....(Ch)
WoO Nr. 26 .....Nachtstück .....(Orch)
WoO Nr. 27 .....Kaiserwalzer+Walzerintermezzo .....(Orch)
WoO Nr. 28 .....Valse lente .....(Orch)
WoO Nr. 29 .....Der Geburtstag der Infantin .....(Orch)
WoO Nr. 30 .....Der Wind .....(Orch)
WoO Nr. 31 .....Rokoko .....(Orch)
WoO Nr. 32 .....Ave Maria .....(L)
WoO Nr. 33 .....Entführung .....(L)
WoO Nr. 34 .....Fünf Gesänge .....(L)
WoO Nr. 35 .....Und wie mag die Liebe .....(L)

Verzeichnis nach Gattungen

L I E D E R

- Die Rosen und der Flieder ..... WoO Nr. 1
- Des Meeres und der Liebe Wellen ..... WoO Nr. 2
- Lied der Florina ..... WoO Nr. 4
- Liebeslieder, Cyclus von 5 Gesängen ..... WoO Nr. 5
  1. Waldeinsamkeit
  2. Überwunden
- 5 Lieder aus den Mutterliedern ..... WoO Nr. 6
  1. O Glocken, böse Glocken
  2. Kennt Ihr den Sturm
  3. Heut' Nacht als ich so bang
  4. Ich hab' in Sorgen
  5. Durch die Fenster zitternd sacht
- Zwei Lieder auf den Tod eines Kindes ..... Op. 5
  1. O Glocken böse Glocken
  2. Dass er ganz ein Engel werde
- Fünf Gedichte von Paul Heyse ..... Op. 3
  1. In alten Tagen
  2. Im Lenz
  3. Das Glück
  4. Es kommen Blätter
  5. Umsonst
- Fünf Lieder ..... Op. 4
  1. Frühling
  2. Unendliche Liebe
  3. Wohl fühl' ich wie das Leben rinnt
  4. Die Liebe als Recensentin
  5. Lenzzauber
- Acht Lieder ..... Op. 7
  1. Wiegenliedchen
  2. Zu späte Reue
  3. Traum
  4. Spuk
  5. Rosentod
  6. Ach noch so jung
  7. Rosengruss
  8. Lied des Harfenmädchens

- Drei Lieder von Vincenz Zusner ..... WoO Nr. 16
  1. Ein Rosenblatt
  2. Noch dasselbe Keimen
  3. Vernichtet ist mein Lebensglück
- Zwei Gesänge ..... Op. 2
  1. Sommerfäden
  2. Stimmen des Tages
- Auf die Nacht in den Spinnstuben ..... WoO Nr. 20
- Das hungernde Kind ..... WoO Nr. 21
- Ave Maria ..... WoO Nr. 25
- Ave Maria ..... WoO Nr. 32
- Entführung ..... WoO Nr. 33
- Fünf Gesänge ..... WoO Nr. 34
  1. Ich frag nach dir jedwede Morgensonne
  2. Dies aber kann mein Sehnen nimmer fassen
  3. Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei
  4. Sie sind so schwer, die milden, sonnenreichen
  5. Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen
- Und wie mag die Liebe ..... WoO Nr. 35

C H O R A L W E R K E

- Schlachtlüte .....WoO Nr. 10
- Versunken .....WoO Nr. 11
- Der Holdestein .....WoO Nr. 12
- Auf dem Gottesacker .....WoO Nr. 13
- Meereswogen .....WoO Nr. 14
- König Tejas Begräbnis .....WoO Nr. 15
- Der 116. Psalm ..... Op. 5
- Schwanengesang ..... Op. 11
- Gesang der Armen im Winter .....(Op. 11)WoO Nr. 42
- Vergangenheit .....WoO Nr. 25

I N S T R U M E N T A L W E R K E

- Sonate in F-Dur (f. Violine u. Klavier) .....Op. Nr. 7
- I. Melodie (aus: Klavierstücke) .....Op. Nr. 8
- Adagio in F (f. Klavier, ...Op. Nr. 9
- Zwei Walzerimprontus (f. Klavier) .....(Op.8) Op. 9

ORCHESTERWERKE

- Love-Song (gilt als verschollen) ....WoO Nr. 2
- Scherzo, III. Satz einer Symphonie .....WoO Nr. 17
- Symphonie a-Moll ..... Op. 1
- Scherzo (f. Streichorchester).....WoO Nr. 18
- Intermezzo (f. Streichorchester).....(Op.7/Op.8) WoO Nr. 19
- Ekkehard (symphonische Ouvertüre)..... ..... Op. 12
- Romantische Suite ..... Op. 14
- Phantastische Ouvertüre ..... WoO Nr. 24
- Nachtstück ..... WoO Nr. 26
- Festwalzer u. Walzerintermezzo .... WoO Nr. 27
- Valse Lente ..... WoO Nr. 28
- Der Geburtstag der Infantin ..... WoO Nr. 29
- Der Wind .... WoO Nr. 30
- Rokoko ..... WoO Nr. 31

O P E R

4 Flammen ..... Op. 10

VERZEICHNIS DER WIDMUNGSTRÄGER

- Mizzi .....WoO Nr. 16
  (Maria Schreker, geb. Binder)
- Casani, Anni .....WoO Nr. 4

- Elizza, Elise Op.4 (4,5)
  (K.u. K. Hofopernsängerin)
- Fraenkel, Alfred von.....Op.10
  (Kommerzienrat) Op. 12
- Fraenkel-Ehrenstein,Louise von Op.4/2,3
  (K.u.K. Kammersängerin) Op.5/2
  WoO Nr. 23
- Fuchs, Robert Op.6
  (Kompositionslehrer Schrekers)
- Grotte, Grete.....Op.7/3

- Gutheil-Schoder, Marie.....Op.7/3,4,5
  (K.u.K. Kammersängerin)
- Holetzek, Helene.....Op.5
  (Konzertsängerin)
- Huber-Wiesenthal, Else.....WoO Nr. 28
  (Tänzerin)
- Krum, Anton Op.7/1,2,6,7
  (Sänger, Mitglied des Philharmonischen Chores)
- Leen, Dora Op.11
  (Pseudonym f. Dora Pollak, Tochter Dr. Pollaks,
  Dichterin)
- Löwe, Ferdinand.....Op.8=Op.7=
  (Konzertdirektor d. Gesellschaftskonzerte) WoO Nr.19
- Perger, Richard von Op.3
  (Konservatoriumsdirektor)
- Pollak, Dr. Sigmund Op.2/2
  (Arzt, u.a. von Ferdinand v. Saar)
- Polli, Ottilie Edle von .....WoO Nr. 2

- Windischgraetz, Alexandrine, Prinzessin zu.....WoO Nr. 32
(Gönnerin Schrekers) WoO Nr. 33

- Wurda, Rosa .....WoO Nr. 1
(Kommilitonin Schrekers, Mitglied der Wiener SA)

- Wiener Sing-Akademie .....WoO Nr. 22

Verzeichnis der Dichter, deren Werke Schreker vertont hat

-Baumbach, Rudolf	-Der Holdestein	WoO Nr 12
	-Schlehenblüte "	10
	-Versunken "	11
-Dahn, Felix	- König Tejas Begräbnis (Ein Kampf um Rom)	WoO Nr. 15
-George, Stefan	- Entführung	WoO Nr. 33
-Gruppe, Otto	- Die Rosen und der Flieder	WoO Nr. 1
-Heyse, Paul	- Fünf Gedichte	Op.3
	- Auf die Nacht in den Spinnstuben (Mädchenlieder)	WoO Nr. 20
- Holm, Mia	- Zwei Lieder auf den Tod eines Kindes	Op.5
	- aus den Mutterliedern	WoO Nr. 6
- Jacobsen, Jens-Peter	- Waldeinsamkeit	WoO Nr. 5/1
- Leen, Dora	- Traum	Op.7 (3)
	- Spuk	Op.7 (4)
	- Rosentod	Op.7 (5)
	- Sommerfäden	Op.2 (1)
	- Schwanengesang	Op.11
	- Flammen	Op.10
- Lehmeyer, Karl von.....	- Frühling	Op.4 (1)
- Lenau, Nikolaus	- Vergangenheit	WoO Nr. 25
- Rilke, Rainer-Maria	- und wie mag die Liebe (Traumgekrönt)	WoO Nr. 35
- Saar, Ferdinand von	-.Stimmen des Tages	Op.2 (2)
	- Gesang der Armen im Winter	WoO Nr 22
- Scheffel, Victor von	- Ekkehard	Op.12
- Scherenberg, Ernst	- Meereswogen	WoO Nr. 14
	- Lenzzauber	Op.4 (5)
	- Ach noch so jung	Op.7 (6)
	- Rosengruss	Op.7 (7)
- Storm, Theodor.....	- Wohl fühl ich wie das Leben rinnt	Op.4 (3)
	- Lied des Harfenmädchens	Op.7 (8)

- Sturm, Julius ..... - Die Liebe als Rezensentin Op.4 (4)
- Wiegenliedchen Op.7 (1)
- Zu spate Reue Op.7 (2)

- Tolstoi, Leo ..... - Unendliche Liebe Op.4 (2)

- Weitbrecht, Richard ..... - Des Meeres und der Liebe Wellen WoO Nr.2

- Wunderhorn, Des Knaben ..... - Das hungernde Kind WoO Nr.21

- Zusner, Vincenz ..... - Ein Rosenblatt WoO Nr.16/1
- Noch dasselbe Keimen WoO Nr. 16/2
- Vernichtet ist mein WoO Nr. 16/3

- XXX ...Namenlos..... - Überwunden WoO Nr. 5/2
aus Namenlos

Lebenslauf

Am 20. Dezember 1956 wurde ich, Christiane Theobald, Tochter des Chefarztes Dr. med. Heinz Theobald und seiner Gattin Christa Theobald geb. Hardy als erstes von drei Kindern in Koblenz geboren.

Am Konrad-Heresbach-Gymnasium in Düsseldorf-Mettmann absolvierte ich 1977 das Abitur. Das Studium der Musikwissenschaft sowie der Nebenfächer Kunstgeschichte und Geschichte begann ich im Wintersemester 1977/78 an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen. In der Musikwissenschaft besuchte ich hauptsächlich die Veranstaltungen von Prof. Georg von Dadelsen, Prof. Bernhard Meier, Prof. Ulrich Siegele und Prof. Arnold Feil. Kunstgeschichte studierte ich bei Prof. Donat de Chapeaurouge und Dr. Stefan Kummer, mittelalterliche Geschichte bei Prof. Dr. Dr. Harald Zimmermann und Dr. Harald Wunder.

Im Sommersemester 1979 legte ich in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über die Menuette in den Bach'schen Tanzzyklen die Zwischenprüfung bei Prof. Dr. Ulrich Siegele ab.

Zum Sommersemester 1980 wechselte ich an die Freie Universität Berlin, wo ich Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Rudolf Stephan und Prof. Dr. Klaus Kropfinger studierte. In Kunstgeschichte nahm ich an den Veranstaltungen von Dr. Werner Oechslin, Prof. Dr. Thomas Gaehtgens und Privatdozent Dr. Eberhard König teil. Mittelalterliche Geschichte studierte ich bei Prof. Dr. Kaspar Elm und Prof. Dr. Lorenz Weinrich.

Im Frühjahr 1981 begann ich mit der Dissertation über Schrekers Frühwerk, die von Prof. Dr. Rudolf Stephan betreut wurde. Im Rahmen dieser Arbeit besuchte ich die Bibliotheken in Wien, London und Washington. Im Februar 1985 wurde die Dissertation fertiggestellt.

Papyrus-Druck GmbH Berlin ☎ 3416451
Dissertationen